

REFLEXIONES ANTROPOLÓGICAS A PROPÓSITO DE LA FILMOGRAFÍA DE GEORGE STEVENS

José Alfredo PERIS CANCIO
Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir

La filmografía de George Stevens permite considerar aspectos de génesis del arte cinematográfico. La experiencia del teatro vivida con sus padres le inclinó a un modo de hacer cine centrado en la persona y en su dimensión interior, con especial atención a los procesos de aceptación social del *outsider* y de maduración en el amor, tanto en el noviazgo como en el matrimonio. El éxito de sus producciones tuvo como raíz el respeto profundo que Stevens sentía por su público y por los deseos de mejora personal con los que acudían a las salas.

Palabras clave: Cine, Ley natural, Matrimonio, George Stevens.

Anthropological Reflections on George Stevens' Filmography

The filmography of George Stevens allows us to consider aspects of the art of cinema. The theatrical experience he gained with his parents led him to make films centered on the individual and his or her inner dimension, with particular attention to the processes of social integration of the outsider and emotional growth in love, both during courtship and in marriage. The success of his productions was based on the deep respect that Stevens had for his public and the desire for personal improvement of those who viewed his films.

Keywords: Cinema, Natural Law, Marriage, George Stevens.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 AL ENCUENTRO DE LOS CREADORES DE UN ARTE

Uno de los mayores atractivos que posee el estudio de directores de cine como George Stevens (1896–1973) es que con ellos asistimos a la génesis del arte más popular que ha conocido la historia de la humanidad hasta el momento, el cine, o más livianamente, las películas. Situar desde el comienzo de este artículo a George Stevens en estas coordenadas tiene como finalidad hacer pensar a quienes con frecuencia en el mundo cinéfilo español lo han descalificado, con argumentos poco sólidos, e incluso peregrinos, como considerar que la calificación de “craftsman” (artesano) que en algunos momentos recibió era peyorativa, sinónimo de “em-

pleado funcional", cuando en realidad era un admirado reconocimiento del cuidado que Stevens ponía hasta en el último detalle de su producción. También se ha llegado a escribir, en más de un caso, "que no sabía poner la cámara", lo cual resulta casi sonrojante, pues estamos ante quien comenzó su andadura cinematográfica precisamente como *cameraman*. Omito la cita de los autores de estos fiascos por pura cortesía.

Un ejemplo claramente ilustrativo de lo que se quiere plantear para comprender a George Stevens es la autobiografía de King Vidor (VIDOR 2003), ya que testimonia a la perfección cómo la pasión por ponerse detrás de una cámara y filmar, puso en acción un nuevo lenguaje con su gama de posibilidades abiertas para expresar lo que acontece en la vida de las personas, con una plasticidad hasta entonces no desarrollada.

Del mismo modo, la biografía de George Stevens da cuenta de cómo la generación familiar anterior a la suya, la de sus padres, actores dedicados al teatro ambulante, dio paso a su particular incorporación a la nascente industria del cine, trasvasando en parte no pequeña la pretensión propia de las artes escénicas al cinematógrafo. Razones predominantemente de subsistencia llevaron al joven Stevens a vencer la inicial oposición paterna a que el joven George se incorporase como *cameraman* en la nascente industria americana del cine, en concreto en los Hal Roach Studios.

Filmar al caballo *Rex* y con posterioridad a Laurel y Hardy fueron sus primeros bautizos de fuego, que le suministraron una particular gramática cinematográfica que pareció pasar a acompañarle a lo largo de más de cincuenta años y que puede ser resumida casi en un eslogan: captar la humanidad de las personas a través de un relato, de un ritmo, de un relato tejido y destejido a base de leer, filmar, seleccionar y montar escenas (Cf. PETRI 1987, 223-244; PETRI en CRONIN 2004, 82-94).

1.2 UNA APROXIMACIÓN DESDE LA CONVERSACIÓN FILOSÓFICA

El presente artículo podría inscribirse dentro de lo que tradicionalmente se considera una parte de la Filosofía, la Estética, más recientemente designada como Filosofía del Arte. Pero no estoy plenamente convencido de que sea así. Más bien se trataría de realizar una serie de conversaciones filosóficas sobre temas que han preocupado y preocupan a la sociedad del siglo XX, a través del cine y a través de la trayectoria longitudinal que proporciona la filmografía de un autor, en este caso, la de George Stevens.

Precisando un poco más, lo que se proponen son una serie de reflexiones antropológicas suscitadas por la obra de Stevens. Su particular gramática cinematográfica permite visibilizar con precisión los procesos madurativos y motivacionales de sus personajes, y en ellos no falta la dimensión moral, que, además, ocupa un lugar destacado de la tensión dramática de sus

relatos. En la aproximación hay una deuda intelectual con los escritos del profesor emérito de la materia en Harvard, Stanley Cavell: "El cine, la última de las grandes artes demuestra que la filosofía es a menudo la acompañante invisible de las vidas ordinarias que el cine es capaz de captar" (CAVELL 2007, 27).

A diferencia de los enfoques sociológicos que presentan las películas como expresivas de una mentalidad social vigente en un determinado momento, mi opción antropológica se parece más a la de Cavell. Reconozco en cada película un texto, que merece ser tratado como una propuesta intelectualmente original, aunque tenga su contexto social y con él una multitud de relaciones que ayudan a comprenderla. Cada película merece el tratamiento de obra de arte, lograda o fallida: su expresividad propia le impide ser subsumido en algo anterior que la resuma. El reconocimiento en acto de este tratamiento se produce cuando dialogamos en serio con lo que con ella se nos está proponiendo.

Pero la deuda con Cavell sólo es parcial, en dos sentidos. Uno, primero y obvio, porque sólo de una manera fragmentaria mis planteamientos recogen el verdadero alud de ideas y lecturas que hay en la obra de Cavell. Un segundo, que merece una mayor explicación, es que Cavell se aproxima a las películas con independencia del problema de su autor, y, por tanto, de la célebre polémica entre directores, guionistas y actores por la capitalización de la obra. Cavell lo resuelve con un expediente de atribución casi de autogénesis a las películas (Cf. CAVELL 1979, 7). Este expediente tiene la ventaja de que elude un problema verdaderamente difícil de resolver, pues no son escasos los errores que se cometen atribuyendo con plena certeza el éxito de una escena o un enfoque a un Director, cuando en algunos casos esa escena ya la había planteado alguien antes y la está copiando, y en otros, más alarmantes, esa escena pudo proceder de otro Director en quien delegó (muchas veces sin acreditar) el propio Director principal, o que pudo recibir el encargo por parte del productor una vez iniciado el montaje y sin contar con nadie más.

Pero tiene un gran inconveniente. Prueba del mismo es que Cavell no puede evitar aludir en ocasiones a la intención de los Hawks, Capra, Cukor, Sturges o McCarey. Y es que después de las Conversaciones de François Truffaut con Alfred Hitchcock (TRUFFAUT 2008), perfectamente continuadas con Peter Bogdanovich y su *Who the Devil Made it?* (BOGDANOVICH 2007–2008) o Cameron Crowe y sus conversaciones con Billy Wilder (CROWE, Cameron, 2009), la reflexión sobre el cine ha encontrado un filón que no se puede despreciar: la expresividad del Director, sus opciones, sus elecciones, a lo largo de la producción fílmica durante décadas.

Por ello, coincidido con Cavell —y con muchos otros— en que identificar el

autor de las películas —como en el caso de otras obras de arte, no es un caso excepcional del cine— es con frecuencia problemático. Pero ante ello opto por escoger al director y su trayectoria como un factor que explica longitudinalmente la génesis de los films.

La lectura de autobiografías —la ya citada de Vidor, o la celeberrima de Frank Capra (Cf. CAPRA 2007); o de biografías documentadas sobre John Ford como las de Scott Eyman (EYMAN 2006) Joseph McBride (McBRIDE 2004) o Tag Gallagher (GALLAGHER 2009).

También van en esa misma línea los estudios sobre Leo McCarey, dos de Wes Gehring (GEHRING 1980; 2005) y uno espléndido de Miguel Marías (MARIÁS 1999); la biografía de Scott Eyman sobre Ernst Lubitsch (EYMAN 1999); la biografía cuidadísima de Hervé Dumont sobre Franz Borzage (DUMONT 2001), de Marilyn Ann Moss sobre el propio Stevens (MOSS 2005), muestran la fecundidad de seguir la trayectoria de un director a la hora de analizar una serie de films.

Pero tampoco abrazo las coordenadas estéticas de *Cahiers de Cinema* o de Andrew Sarris, a saber, su opción por el cine de autor según juzgaran un mayor o menor sello personal en las películas. Me parece que hay no pocos errores de apreciación cometidos desde esos cánones, lamentables cuando se tiene que reivindicar a un director injustamente preterido (probablemente es el caso del propio Stevens). Todavía hay errores más laberínticos cuando nuevas generaciones de críticos aplican el epíteto de “sobrealorado” a alguno de esos directores (como es el caso para algunos de Nicholas Ray, afirmación que parece injusta por inevitablemente poco matizada y, en consecuencia, excesiva).

Sentado lo anterior, aceptando la prudencia en la calificación y sus matices ¿puede ser incluido George Stevens en el estatuto de director que es autor? La introducción a las entrevistas con George Stevens editadas por Paul Cronin, suministran una serie de argumentos lo suficientemente sólidos como para inclinarse por la respuesta positiva: rara vez aceptó encargos de los estudios, casi siempre prefirió iniciar sus propios proyectos; preferencia por la calidad de los films en detrimento de la cantidad; contribución al proceso de escritura del guión, para lo que se dedicó en muchos casos a la investigación histórica; absoluto control de su trabajo, con poder para afectar a cada elemento de la producción del film; su condición de ser uno de los primeros y mayores productores/ directores de Hollywood, lo que le llevó a tener un gran respeto entre sus colegas y a ser elegido dos veces como presidente de la *Screen Directors Guild*; la preferencia por orientarse a las emociones del público y no principalmente a los beneficios de los estudios, a pesar de sus repetidos éxitos; el cuerpo del trabajo de Stevens parece más coherente e impresionante cuando se toma como un todo, que cuando

se miran sus filmes de manera individual (CRONIN 2004, VII–XV).

¿Cómo entendía Stevens su propia condición de director? Unas frases suyas son lo suficientemente elocuentes para describirlo con un realismo tal, que nos permite perfectamente representárnoslo: “Para producir y dirigir una película hoy un hombre debería realmente tener dos cabezas... Es cómo ser guarda de tráfico y escribir poemas al mismo tiempo. Necesitas una cabeza de ejecutivo para tratar la vasta parafernalia de la producción de películas. Necesitas otra cabeza más sensible para conseguir los delicados valores humanos y emocionales que estás intentando poner en el film” (BOYLE en CRONIN 2004, 13).

Yendo a una clave más personal, Stevens consideraba que lo que hace grande a un director de cine “tiene que ver con la habilidad de haber hecho filmes que son extremadamente valiosos, y también tener la buena fortuna de que sean vistos. Debo pensar que el conocimiento del comportamiento de las personas es también importante —como hablan, actúan, reaccionan. Recordemos que la cámara no es el instrumento. Las personas son siempre el instrumento. Me encanta ir a ver películas en las que puedo aprender sobre las personas” (FISHER en CRONIN 2004, 24).

1.3 EN LA PRÁCTICA DEL VISIONADO ÍNTIMO

Hay un segundo factor que condiciona decisivamente mi enfoque. A diferencia del propio Cavell, o de otros grandes filósofos interesados por el cine (entre nosotros Julián Marías, Cf. ALONSO 1994), mi visionado de los filmes de Stevens en salas de cine es nulo. Se trata de películas a las que he tenido acceso por medio de VHS o de DVD, contando no sólo con la compra ordinaria, sino también con la red internacional de compra *on line* —y expreso rechazo a otras técnicas de acceso a las mismas.

Esto tiene claros límites: no hay experiencia de gran pantalla, ni de empatía con el público de la sala. Pero se gana en precisión (puedes volver tantas veces como quieras sobre la reproducción), en comparación de versiones (a veces están en el mercado más de una edición procedente de diferentes copias) y en acceso a la versión original, subtitulada o no.

Pero creo que eso cambia también la relación con el cine. Donde Marías y Cavell encontraron principalmente una fuente de noble entretenimiento, quien escribe puede sobreañadir hábitos de investigación comunes a cualquier ámbito de humanidades que incluye la lectura de textos.

No se trata de pretender haber llegado a un relato casi objetivo, pero sí más objetivado, o si se prefiere, con una implicación subjetiva y emocional acompañada de la reflexión crítica y documental.

Y donde antes había una comunión con el público en la sala, ahora se pue-

de producir una cierta red de intereses compartidos por medio de la red. En el caso que me ocupa, el de George Stevens, no es particularmente prolijo. Pero sí lo es en el caso de otros autores, como el de Ford o Hitchcock, pongo por caso.

1.4 LA PELÍCULA COMO TEXTO MORAL

El estudio de las películas por medio de su visionado en DVD se beneficia enormemente del modo de tratarlas que está presente en la obra de Stanley Cavell y que permite dialogar sobre los contenidos morales que se nos presentan en las películas con su particular elocuencia expresiva.

Cavell abre un esquema interpretativo en el que el cine americano, y en especial los subgéneros de las comedias de rematrimonio (CAVELL 1981) o de la mujer abandonada (CAVELL 2009) son deudoras más o menos directas de la obra de los trascendentalistas americanos, como Ralph Waldo Emerson o de David Thoreau. Me parece una incontestable fuente del pensamiento de muchos guionistas y directores. Pero cabe plantearse si no se podría abrir más esa tradición.

Y me parece bastante asumible que Emerson, Thoreau, como por otro lado, el propio Emmanuel Kant, suponen una reinterpretación de la tradición moral occidental de la ley natural, en la que se desarrolla su fundamentación en clave de realzar la responsabilidad del sujeto creador, pero no se discuten los contenidos. Más bien, estamos cerca de todo lo contrario: se busca un fundamento sólido para que el sentido del bien y del mal (como por otro lado el de lo bello), no sea considerado como algo impuesto desde fuera, sino como algo requerido por la propia idiosincrasia del ser humano, su racionalidad en el caso de Kant o su privilegiado lugar en la naturaleza en el caso de Emerson o de Thoreau.

Conviene dejar una referencia clara de lo que me parece la explicación más ilustrativa de en qué consiste la ley natural. Como cita extensa, me parece que el ensayo más persuasivo al respecto lo escribió Clive Staples Lewis, con el título *La abolición del hombre* (LEWIS 1994). Como cita concisa, la alusión a Tomás de Aquino, en la q. 94 de la II-IIae de la *Suma de Teología* (TOMÁS DE AQUINO, B.A.C., 1995), resulta muy adecuada. Resumiendo la misma: la ley natural expresa que el ser humano no está desorientado sobre su conducta y que su aprendizaje moral parte de un principio común de hacer el bien y evitar el mal, que se va concretando en los distintos niveles de su constitución humana: como ser, imperando su conservación; como ser vivo, imperando el cuidado como especie de la institución del matrimonio y de la nutrición, cuidado y educación de los hijos; como ser vivo racional, imperando la búsqueda de la verdad sobre Dios, evitando todo error, falsedad o impostura, y la vida en sociedad, la vida de mutua coope-

ración como seres humanos racionales y libres, iguales en dignidad.

Estas pinceladas de filosofía moral representan con objetividad lo que era el bagaje moral vigente en la mayor parte de la sociedad occidental en los tiempos del convencionalmente designado como "cine clásico americano" o "edad dorada de Hollywood". Para algunos —entre los que me incluyo— no han perdido vigencia; para otros, han sido felizmente superadas por posturas morales renovadoras. No importan a los efectos de este estudio dichas valoraciones. Sólo interesa comprobar que éste era el horizonte moral compartido entre los creadores del cine y el público, horizonte moral que se expresaba no sólo como ideas, sino más decisivamente como situaciones que apelaban a la emoción, al corazón, y que producían reacciones de sintonía, cuando no un claro deseo de ser mejores.

Lo que Cavell plantea como título de una de sus obras *El cine, ¿puede hacernos mejores?* (CAVELL 2008), era una evidencia experimental para el gran público tras haber presenciado películas como *Qué bello es vivir* de Frank Capra, *La vida íntima de Julia Norris*, de Mitchell Leisen, o *Siguiendo mi camino*, de Leo McCarey.

En efecto, el cine que estudia Cavell —el cine americano que va de los treinta a los cincuenta— tiene muy presente que hay una comunión perfecta entre los valores bellos que puede expresar la pantalla y los valores que el público desea vivir tanto en primera persona como en la persona de las figuras más representativas de la comunidad política en la que viven.

Prueba fehaciente de ello es que con frecuencia los textos cinematográficos tienen pocas dudas a la hora de unir la felicidad de las personas a instituciones como el matrimonio en tanto que expresión de la igual dignidad entre el varón y la mujer; el trabajo humano como garantía de la libertad y la igualdad social; la educación como factor de igualdad de oportunidades; la universidad como *humus* de la creación del conocimiento; la comunidad política como patria.

Todos esos tópicos se encuentran bien delineados en la obra de Stevens, que vamos a acometer. Aunque sus películas no son extensamente discutidas por Cavell, no faltan alusiones a las mismas que nos confirman encontrarse en la misma forma de planteamientos.

1.5 LA MORAL CÍVICA DESPUÉS DE LOS JUICIOS DE NÜREMBERG

Surge una cuestión que es necesario contestar. ¿Poner el fundamento de la conversación filosófica sobre estas películas no está desacreditado por la existencia de una censura previa, en concreto, de un *Código Hays*, que se puso en marcha porque la creación espontánea del cine se alejaba de estas premisas de una moral común asumida?

La discusión sobre el conocido como *Código Hays* merece una reflexión propia, pero conviene tener presentes dos datos: por un lado, estamos ante un supuesto de autorregulación ética de la industria cinematográfica, consciente de las consecuencias del séptimo arte para la educación en los valores de la convivencia; por otro, que lo que acomete el articulado de dicho código no afecta tanto al contenido de valores morales como a su expresión pública, por lo que estamos más en la esfera de los usos sociales, en definitiva, del buen gusto. No iba tanto al fondo como a las formas, y los Directores de la época sabían orillar sus exigencias sin renunciar a los planteamientos de fondo. El *Código Hays* penaliza la exageración, la falta de sutileza. Salvados esos contornos, autores que difícilmente podrían ser calificados de mojigatos como Mitchell Leisen, Ernst Lubitsch eran perfectamente capaces de plantear los nuevos retos de la moral en una sociedad de libertades políticas y económicas.

En el caso concreto de George Stevens, se comprueba con facilidad que los principios establecidos por el *Código* no violentaban sus propias convicciones: no rebajar el nivel moral de los espectadores; no conducir al espectador a tomar partido por el crimen, el mal, el pecado; géneros de vida correctos, dentro de las exigencias particulares del drama; no ridiculizar la ley natural humana; no crear simpatías hacia quienes la violentan. (Cf. *Código de censura cinematográfico de 1930*: R.P. Daniel A. Lord, S.J.; Martin Quigley; Will H. Hays). Sólo aspectos concretos de la aplicación de los mismos serán en alguna ocasión (p. ej., el modo de presentar los asesinatos en *Shane*) objeto de controversia.

Por el contrario, el sentido de valores compartidos que están inscritos en la naturaleza humana o en la razón, se refuerza todavía más en gran parte del cine que se produce tras la Segunda Gran Guerra, el cine americano del post-nazismo.

Breves pinceladas permiten situar a autores como Stevens, McCarey, Capra, Leisen o Ford en primera línea de batalla ideológica ante el legado cultural de Occidente, particularmente expresado en ese respeto por la dignidad de la persona y su sentido del bien y del mal, elevado a categoría moral universal con la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, o mediante una manera bien llevada a la pantalla en los juicios de Nüremberg.

Lejos de situarse en el inmovilismo, en todo ellos fluye la necesidad trascendentalista o kantiana de desarrollar un aprendizaje moral que permite seguir teniendo criterios sobre el bien y el mal ante los acelerados cambios que experimenta la sociedad. Pero, y otra vez me separo un tanto de Cavell, el testimonio bastante concorde de los mismos experimenta una desazón en los años 60, cuando la resaca negativa de las bombas nucleares

sobre Hiroshima y Nagasaki vehiculada en las actitudes de rechazo social hacia la presencia de los Estados Unidos en las guerras de Corea y de Vietnam, marcan una brecha cultural en la que todavía vivimos, y en la que la extensión de la violencia social con tantas caras (terrorismo, infanticidios, violencia contra la mujer, pederastia...) deja una amarga sensación acerca de si Hitler y lo que representó verdaderamente perdieron tanto la guerra.

Si la estética, en palabras muy del gusto de la Escuela de Frankfurt, tiene mucho de utopía antropológica, el repaso de las trayectorias de los grandes creadores de belleza en el cine no puede ser estéril. Desde esta convicción se desarrolla la incipiente línea de investigación de la Universidad Católica de Valencia "Estudio Filosófico de las propuestas de Directores de Cine del llamado Hollywood Clásico", en el seno de la cual se inserta el presente artículo.

2. DEL TEATRO AL CINE: PRIMEROS PASOS DE UNA GRAMÁTICA

Las representaciones de la compañía de teatro de los padres de Stevens abordaban asuntos dramáticos, por lo que en el pequeño George quedó impreso el efecto que las grandes situaciones interpretadas dejaban en el público (Cf. MOSS 2005, 6–10).

Su fascinación por las nuevas posibilidades que suministraba el arte de la cámara no le hizo olvidar lo que decisivamente conmueve en las artes escénicas: proponer la humanidad de los personajes para enriquecer la humanidad del espectador.

Se pueden calificar sus primeras aproximaciones al cine de aprendizaje de una gramática, porque básicamente como *cameraman* Stevens se familiariza con las posibilidades de los planos abiertos, de los paisajes, de las composiciones, para acceder a una dimensión que no se podía ni soñar desde las tablas de un escenario teatral.

Incluso —y hoy cuando se ha estrenado *Horse* de Spielberg— sus primeras tareas como encargado de fotografía de las series con Rex (tres films, *King of Wild Horses*, 1924; *Black Cyclone*, 1925; *The Devil Horse*, 1926) suministraron la posibilidad de incorporar el protagonismo de un animal, de un caballo, a la trama narrativa. Paisajes abiertos, manadas de caballos, y hasta "la actuación" de un personaje equino, abrían una puerta hacia la integración de la naturaleza en las películas, sin precedentes en el teatro y superando el impacto visual de lo hasta entonces conseguido por la paisajística en las artes plásticas y en la fotografía (Cf. MOSS 2005, 15–18).

No cabe duda de que este hallazgo sería muy del gusto de los trascendentalistas, y pone de relieve que uno de los puntos fuertes del *western* como género cinematográfico es volver a situar la convivencia humana en un

contexto claramente definido por la naturaleza, que suministra refugio y sentimientos de bondad a unas relaciones humanas fuertemente marcadas por la rivalidad, la oposición y la violencia.

El segundo gran aprendizaje tiene lugar como encargado de fotografía de los cortos de Laurel y Hardy, hasta donde he sido capaz de asegurar, propiciados por la dirección o la supervisión de Leo McCarey (Cf. GEHRING 2002, 10–11). Stevens reconoció en repetidas ocasiones que con ellos descubrió un sentido del humor que rebosaba humanidad. Me parece que el *slow* que trabajaron Laurel y Hardy con McCarey resultó decisivo (Cf. MCGILLIGAN; McBRIDE en CRONIN 2004, 106).

El cine de humor que se desarrolla en las *silent movies* propendía a escenificar relaciones mecánicas por medio del *slapstick*: golpes que promovían saltos, saltos que procuraban caídas, caídas que provocaban derrumbamientos, derrumbamientos que generaban golpes, y, más o menos, vuelta a empezar. Bienazonada por las risotadas, tal diversión apenas hacía del personaje una caricatura.

Laurel, Hardy y McCarey, y con ellos la cámara de Stevens, cambian el ritmo. La sucesión mecánica es cortada por un primer plano en el que el afectado —por lo general Babe Hardy— no reacciona inmediatamente, traga aire, inclina la cabeza, mueve lentamente los ojos, tamborilea los dedos de la mano... Ese *slow*, ese retraso recupera el sello de humanidad. El golpe lo recibe no una caricatura, sino una persona, y su reacción estará mediaticada por el concurso de la razón.

El propio Stevens se expresaba así: "No sabía que la comedia podía ser tan graciosa y maravillosa hasta que conocí a Laurel y Hardy. No sabía que la comedia era humana. Y miraba a esos dos hombres y me daba cuenta que estos tipos conocían la naturaleza humana. Por algún instinto artístico tienen este maravilloso cometido de estar en contacto con la condición humana" (Cf. HUGHES en CRONIN 2004, 57).

Bruce Petri aporta un dato más sobre la influencia de Laurel y Hardy sobre el joven Stevens. Señala que Laurel le dejó al joven *cameraman* una copia de *Clowns and Pantomimes* (1925) de M. Willson Disher, que le permitió entender la sabiduría que basaba el estudio de Disher: "satisface el deseo de la gente por lo ridículo y ellos aceptarán tu idea de lo sublime" (Cf. PETRI 1987, 13).

El deseo de Stevens de expresar algo más que reacciones casi mecánicas de hilaridad a través de movimientos y reacciones rígidas quedó patente en los últimos trabajos que realizó para Hal Roach, las series *The Boy Friends* (MALTIN en CRONIN 2004, 75–77). Mientras el dueño de los estudios seguía anclado en la fórmula tradicional, para Stevens resultaba ya irrenun-

ciable la búsqueda de una mejor expresividad artística por parte de los actores, y la aspiración a una mayor veracidad en los mensajes que el cine de los años 30 tenía que transmitir al gran público americano. Marilyn Ann Moss califica de manera muy expresiva el devenir de los próximos años en el epígrafe de su biografía sobre Stevens: "Getting serious".

Los primeros largometrajes de Stevens (Cf. PETRI 1987, 13–25) no satisficieron esta pretensión plenamente, aunque le brindaron la oportunidad de introducir nuevos elementos. Estaban estancados en lo ridículo, pues no parecía vislumbrarse lo sublime.

Trabajar con Georges Sidney y Charles Murray, con su *vis* cómica en *The Cohens and Kellys in Trouble* (1933), (*Forasteros en Honduras*), en su breve paso por la Universal, le permitió introducir en una serie estrictamente cómica una mejora en la trama narrativa que no pasó desapercibida a un sector de la crítica (Cf. MOSS 2005, 28). El propio Stevens calificó este paso como "escapar de ser un ciudadano de segunda clase a pasar a serlo de primera clase, significado por hacer películas más largas" (Cf. HUGHES, en CRONIN 2004, 54).

Incorporado ya a la RKO, a Stevens se le encomendó dirigir a la pareja cómica formada por Bert Wheeler y Robert Woolsey, con su sentido del humor propenso al absurdo que fácilmente asociamos con la figura de Groucho Marx en *Kentucky Kernels* (1934), (*Dos y medio*), o *The Nitwits* (1935), (*La viuda negra* en la versión castellana). Ello le permite introducir algunas escenas sobre la paradoja humana que revelan algo más que un gag cómico. Cuando en la apertura de *Kentucky Kernels* una serie de encuentros propios de lo que ocurre diariamente entre los viandantes de un puente de Nueva York (pedir un cigarrillo o fuego) retrasan el intento suicida de un joven despedido, y cuando por fin salta al río, se ve recogido por la red que Wheeler y Woolsey tienen puesta para intentar pescar algo y aliviar así su penuria propia de trabajadores, una clara visualización de alianza de la sociedad con la vida se nos está planteando del modo más suave y penetrante.

En *The Nitwits*, también llamada *The Melodicks* y *Murder in Tin Pan Alley* (Cf. MOSS 2005, 31–32), a Wheeler y Woolsey se les unió una jovencísima Betty Grable. Aunque la trama es poco original y sitúa a los cómicos en un embrollo de tramas de asesinatos, el ritmo trepidante que Stevens imprimió a la cinta mostró su versatilidad para el drama o la comedia, lo que finalmente permitió que el productor Pandro S. Berman le confiara lo que supondría su verdadero salto adelante, *Alice Adams*.

Dos obras tempranas preanuncian la idoneidad de Stevens para acometer dicha película. *Bachelor Bait* (1934) (*Agencia Matrimonial*), que fue el pri-

mer largometraje que Stevens realizó para la RKO, marca desde la primera escena el tono de la película y, de muchos modos de la propia carrera de Stevens (Cf. TODD 1996, 28–30). William Watts (Start Ervin) de camino hacia el Marriage License Bureau, donde tiene su puesto de trabajo, cosa muy apreciada en los tiempos de la depresión. Watts es continuamente importunado por los transeúntes que parecen no darse cuenta de él e impiden su acceso a la principal senda de caminantes en camino hacia el trabajo. Después, en una puerta giratoria, Watts es rápidamente expulsado de nuevo del edificio. Cuando por fin consigue entrar, se le impide la entrada en el ascensor, y cuando tiene una segunda oportunidad, el portero se contenta en dejar a todos en su piso, salvo a Watts, a quien se le indica el camino de las escaleras. La ironía es que Watts dedica el tiempo de su trabajo a hacer por otros lo que no puede hacer por sí mismo: iniciar la conexión humana.

Como llegará a ser un motivo recurrente en la filmografía de Stevens de la preguerra, el individuo no permanece marginado para siempre. Por razón de su encanto, de su carácter o de su bondad, el individuo termina por encontrar éxito con respecto a la sociedad, ganando la condición de miembro de un grupo deseado, tanto sea éste una clase superior o el propio matrimonio. Y aquí Watts tiene una noble comprensión del matrimonio, lo que le permite prosperar en un negocio de agencia matrimonial y, como final, ganar el corazón de una mujer.

Además, subrayando la calidad romántica de la película y su representación de lo que es la salud social en tiempos de la depresión económica, Watts no tiene ansia de ganancia económica y hace cuanto puede por luchar contras las diversas fuerzas capitalistas que chocan con sus buenas intenciones. Lo único que desea Watts es promover matrimonios felices, hacer “millones de personas felices” (en lugar de millones de dólares). El idealismo romántico de Stevens se vislumbra con claridad en esta película.

Se comprueba, por tanto, que *Bachelor Bait* ya plantea reflexiones más comprometidas con el papel del matrimonio en la felicidad de las personas (Cf. MOSS 2005, 29). Aunque se trata de una comedia ligera que tan sólo trata de soslayo los temas propios de la Gran Depresión, la narración de las peripecias de un antiguo empleado de una agencia matrimonial, que establece con éxito su propia agencia, y que el mismo acaba experimentando el enamoramiento por encima de sus intereses comerciales, pone ya en escena un temas que con frecuencia convocará a Stevens: la centralidad del matrimonio en la vida de la personas, entendiendo que el matrimonio es de tal importancia para la felicidad de las personas que ningún argumento social, político, o económico puede someterlo a sus prioridades sin dañar gravemente el corazón humano.

Más ajustada a la pretensión estética de Stevens fue su encargo de 1935 *Laddie*, (*Princesita*) (Cf. MOSS 2005, 30–31). Con posibles reminiscencias personales, *Laddie* presenta a un granjero llamado Laddie Stanton (John Beal) enamorado de su vecina Pamela Pryor (Gloria Stuart), y rechazado por el padre de ella (Donald Crisp) por ser un mero granjero. Stevens parece proyectar sobre *Laddie* las características que en el imaginario colectivo del pueblo americano hacen que América aparezca como un ideal de rectitud y de honestidad, de sentido cristiano del trabajo y de entereza moral de las personas. Hay una conjunción directa, claramente inspirada en el trascendentalismo emersoniano, entre la fuerza y la pureza de los hombres y la de la tierra americana que ellos cultivan. *Laddie* se muestra orgulloso de ser sencillo y de ser granjero y el final feliz en forma de matrimonio es un canto de victoria hacia la vigencia de esos valores.

Aunque *Bachelor Bait* y *Laddie* permiten aproximarse algo a las expectativas de la mujer con respecto al matrimonio y, con ello, a su propia dignidad y a la del varón, el paso decisivo se produce con la invitación de Katherine Hepburn para dirigir *Alice Adams*.

3. LA MUJER Y EL MATRIMONIO EN LA PROPUESTA FÍLMICA DE GEORGE STEVENS EN LA SEGUNDA MITAD DE LOS AÑOS 30

3.1 LA MUJER, EL MATRIMONIO Y LA FELICIDAD

La monografía de Ana Lanuza *El hombre intranquilo. Mujer y modernidad en el cine clásico* (LANUZA 2011), desarrolla con amplitud la presentación que el cine clásico americano hace de la mujer. Su planteamiento tiene una clara vocación sociológica, uniendo las turbulencias de los años del *New Deal*, con la incorporación masiva de la mujer al ámbito laboral, y con los subsiguientes cambios del rol femenino, y las diferentes propuestas de pareja y familia que no han dejado de evolucionar hasta hoy. Para la profesora Lanuza el cine americano aparece como testigo de estos cambios y ofrece las claves para comprender la importancia decisiva de la mujer, y su lugar en la familia y en el orden social.

Recogiendo estos datos con pretensiones filosóficas, la tesis de Stanley Cavell acerca de que los años treinta fueron los años de “la creación de una nueva mujer, algo que yo describo como una nueva creación de lo humano... esta fase de la historia del cine va unida a una fase de la historia de la conciencia de la mujer” (CAVELL 1999, 26) tiene un claro referente en *Alice Adams* —cuya versión en castellano presenta el aceptable título de *Sueños de Juventud*—, si bien no entra expresamente en el exclusivo canon del denominado por Cavell como género de la “comedia de enredo matrimonial”.

Probablemente sea porque Stevens introduce aquí una doble lectura de la

situación de Alice Adams. No es sólo una mujer que busca un reconocimiento de su igual dignidad con el varón; también es una *outsider* que busca su puesto en el mundo que importa, en el mundo de los que verdaderamente influyen. Para algunos intérpretes destacados, como Donald Richie, éste es uno de los ejes temáticos de la obra de Stevens, una filosofía que él compartió con gran parte del pueblo americano de su época (RICHIE 1970, 8–10).

La conjunción entre ambas temáticas no dejará de estar presente en el cine de Stevens desde aquí hasta el final de su obra. Desde un esquema interpretativo de ley natural, al que ya hemos aludido con referencia a santo Tomás, se trata de poner en valor las dos de las tres tendencias que caracterizan al ser humano, supuesta la primera, la tendencia a la conservación. La segunda tendencia como ser vivo, la tendencia a la igualdad entre el varón y la mujer en el matrimonio como medio humano de transmitir la vida. La tercera, junto a la aspiración a conocer la verdad sobre Dios, es la aspiración a vivir como socios —como iguales y cooperadores— en la vida ciudadana.

La mujer, en gran medida el espectador mayoritario de la producción cinematográfica de los treinta y los cuarenta, toma conciencia de que ella misma tiene que crecer, educar y ser educada, si sus aspiraciones de felicidad personal tienen que ocupar un lugar en la sociedad.

En el argumento de Alice Adams, Katherine Hepburn representa esta doble tensión buscando hacer compatible el desarrollo de su personalidad mediante el matrimonio con un candidato del ciclo social superior al que anhela sumarse. La novela original acababa en fracaso, y Stevens y Hepburn buscaron que la película fuera fiel al mismo. Pero la visión comercial de los estudios forzó el *happy-end*, por razones de taquilla (Cf. PETRI 1987, 33).

¿Nos encontramos aquí, entonces, ante una cesión que desmiente la calidad artística de la obra? (Cf. RODRÍGUEZ 2009, 16). La respuesta del público avala la opción del estudio. Stevens aprendió de ella y buscó, años después, reafirmar sus tesis haciendo del matrimonio no el *happy-end*, sino el *leit-motiv* de todo el argumento. Pero eso será en 1956 con *Giant* “Gigante”.

Ahora, el *happy-end* refuerza el sentido de felicidad que supone alcanzar el estatus matrimonial por medio del reconocimiento de los valores personales en la mujer, que así supera su desventaja social y económica. El matrimonio queda de este modo renovado en su sentido: es el encuentro interpersonal entre el varón y la mujer y no la mera función social de la institución lo que para Stevens hay que destacar.

Katherine Hepburn experimentó momentos de duda acerca de la idoneidad de Stevens para su proyecto (Cf. SOANES en CRONIN 2004, 1–5; MALTIN

en CRONIN 2004, 80–81). Al final quedó convencida. Stevens, por su parte, encontró mejor su estilo, superando lo hasta ahora conseguido por sus anteriores dramas y por sus comedias de corte más humorístico: el film romántico es la ocasión para dar lugar a la expresión de la vida, al florecimiento expresivo del alma humana en sus diversas circunstancias, especialmente recuperándose de la adversidad (Cf. BALMORI 2011, 42–47).

Señala Bruce Petri que *Alice Adams* ya marca la tan anhelada transición de Stevens desde lo ridículo hacia lo sublime. Con su tierno tratamiento de los detalles de la historia, Stevens demostró que ya había entendido con claridad el socrático argumento de Disher en su *Clowns and Pantomimes*, “para saber lo que es la risa debemos saber lo que es la emoción”. Él le dio la vuelta a la humilde comedia de la escena de la cena para sacar a la luz y revelar el desastre de una vida demasiado ambiciosa (Cf. PETRI 1987, 30).

Sigue señalando Petri que a partir de aquí se comenzó a reconocer el buen sentido teatral de Stevens y su habilidad para exigir a sus actores una interpretación que les aproximara a la espontaneidad de la vida. Había retratado el sueño americano y había transportado con éxito a la pantalla una auténtica heroína americana (Cf. PETRI 1987, 34–35).

En su siguiente largometraje, *Annie Oakley* (1935) la trama matrimonial cumple la misma función, si bien aquí el equilibrio de fuerzas es inverso. Annie Oakley (Barbara Stanwyck) es un personaje femenino, que goza de una espectacular puntería, muy superior a la de su pareja, Toby Taylor (Preston Forster). Para mantener la buena relación se suceden estrategias de disimulo. En el primer duelo, cuando se acaban de conocer, Annie prefiere dejarse vencer *in extremis*, pues ella es una aficionada que está retando a Toby Taylor, un profesional afamado del que comienza a estar emocionalmente impactada (PETRI 1987, 39). Una vez Annie se suma al espectáculo de Buffalo Bill, Annie y Toby simulan una antipatía y una rivalidad por el bien del espectáculo, cuando en realidad su mutuo amor es sincero y se encuentra confinado a ser secretamente cultivado.

Un accidente que deja a Toby en lo que hoy señalaríamos como una incapacidad para el ejercicio habitual de su profesión de tirador, rompe definitivamente el equilibrio entre la pareja. La negativa de Toby a reconocer ante Annie su vulnerabilidad, lo convierte en intencionalmente culpable de un accidente del que ella ha salido levemente herida. Sólo hay una razón para ello: Toby prefiere que se pierda la relación a que se continúe por compasión. No quiere ser una carga.

Un tercero intentará aprovechar su oportunidad. El director comercial Jeff Hogarth (Melviyn Douglas) está enamorado de Annie, y dada la ruptura momentánea entre ella y Toby no tiene reparo en expresarle que “pertene-

ce a la naturaleza humana luchar por aquello que se ama”, a lo que Annie le responde, pensando en Toby y abriendo la puerta a que Jeff mismo se lo pueda aplicar: “pero nosotros no siempre ganamos”. Jeff entiende y manifiesta su acuerdo: sí, “no siempre ganamos” (Cf. PETRI 1987, 38).

El *happy-end* vendrá provocado por una figura providencial, Sitting Bull (interpretado por el *Chief Thunder Bird*). El Jefe Indio, en defensa del cual Toby había sufrido el accidente, actúa como catalizador al leer la vigencia del amor mutuo entre Annie y Toby, a pesar del tiempo transcurrido. El amor es más fuerte que el infortunio y la voluntad matrimonial que se pone a su servicio es capaz de elevarlo a sus mayores cotas.

Estamos ante un *western*, en su modalidad de espectáculo, como vehicula la figura de Buffalo Bill. Pero un *western* con personajes con alma, que aprenden en la vida a descubrir quiénes son y como aportar lo mejor de sí mismos. El entretenimiento en Stevens comienza a ser un fiel aliado de una filosofía sobre la vida humana.

3.2 LA INTERPELACIÓN DE LA MUJER EN EL MUSICAL Y EN LA OPERETA

No se interrumpe este binomio en su siguiente trabajo, *Swing Time* (1936) (*En alas de la danza*), la que para John A. Todd es popularmente considerada la pieza maestra de sus películas de antes de la guerra (Cf. TODD 1996, 45). El musical de Fred Astaire y Ginger Rogers no carece de una trama argumental en la que la evolución moral de las personas y el matrimonio siguen siendo las piezas medulares. Lucky —John Garnett (Fred Astaire) tiene dos problemas para poder contraer matrimonio con Penny—Penelope Carroll (Ginger Rogers): se ha comprometido a casarse con otra mujer si accede a ganar una importante cantidad de dinero y continuamente expone su dicha y su futuro al juego.



“En alas de la danza” (*Swing Time* 1936)

Los dos problemas se reducen a uno solo: no hay una verdadera voluntad unificada que consienta en dar su sí matrimonial. La libertad de Lucky oscila entre la inconstancia del azar o la rigidez de la promesa sin contenido para contrarrestar esa dependencia del azar. Pero hay en Lucky algo que le hace extraordinariamente simpático para el público de los años 30, de la gran crisis económica y social: no se preocupa del dinero, disfruta de la vida como es, y carece de las aspiraciones sociales de prosperar que atrapaban a Alice Adams (Cf. TODD 1996, 48).

El *happy-end* depende de la emergencia de esa voluntad unificada, de querer por fin verdaderamente algo que le saque de ese fatalismo. Tal voluntad que finalmente aparece, por un lado liberada de la absurda promesa de matrimonio por la falta de cumplimiento de la otra parte, y por otro, más decisivo, por su actuación decidida en pro de desplazar al prometido de Penny para conseguir él a cambio su sí matrimonial.

Si el musical no impide el rastreo de la trama argumental que permite comprobar el proceso moral de los personajes en *Swing Time*, pero requiere una lectura más esforzada, problemas semejantes puede presentar la lectura de *Quality Street* (1937), (*Olivia*, salvo en Argentina que traducirá fielmente el título original al denominarla *Calle de abolengo*) que, sin ser un musical, no deja de tener un elocuente formato de libreto de opereta.

Nos encontramos ante un argumento claramente victoriano, adaptación de la obra de teatro de Sir James M. Barry, en la que Marilyn Ann Moss reconoce elementos que remiten a la vivencia del teatro que Stevens tuvo con sus padres (MOSS 2005, 49). El guión de Allan Scott y Mortimer Offner tiene unos claros ecos de lo que se puede leer en una novela de Jane Austen o de las hermanas Brönte, pero con una presentación formal mucho más ligera, como si se tratase de una pieza operística ligera, pero sin música.

Stevens vuelve a dirigir a Katherine Hepburn para mostrar las peripecias de una mujer que consigue coronar su aspiración a un feliz matrimonio en un contexto claramente opresivo: la mujer que aspira a encontrar marido se ve fuertemente presionada por un entorno social que inspecciona sin piedad las más incipientes posibilidades de que aparezca un candidato para acabar con la trayectoria de soltería mal digerida.

Katherine Hepburn interpreta aquí un nutrido reguero de posibilidades amargas que ofrece la situación: hacerse ilusiones infundadas, compartir esas mismas ilusiones, recibir la incomparable frustración de un "adiós, me voy a la guerra" de quien se esperaba que iba a pedirle la mano...

Un escenario de tal desazón sólo se consigue girar completamente por una brillante gestión de lo que aparentemente parece un "peor imposible":

cuando diez años después el Dr./ Capt. Valentine Brown no reconoce a Phoebe Throssel (Katherine Hepburn) por encontrarla envejecida, ésta se reinventa a sí misma como su sobrina Olivia, poniendo en valor y en el escaparate toda su juventud, que sólo había sido transitoriamente marchitada por tanta hiel amorosa acumulada, por tanta esperanza desgastada por el discurrir monótono de los días.

Stevens nos deleita con *gags* propios del *slapstick* haciendo convivir la falsa sobrina por medio de la simulación magistralmente llevada por su tía, en connivencia con su hermana Susan Throssell, ante la ingenuidad del Dr. Brown, y en medio de la sospecha hostigante de sus vecinas.

Pero más allá de este acierto cómico, Stevens está poniendo sobre el tapete la difícil situación de la mujer en un contexto en el que ella no desarrolla sus libertades, espera pasivamente la iniciativa del varón, acepta la tutela asfixiante de quienes son potencialmente competidoras, y, para colmo, experimenta el paso del tiempo más en su perjuicio porque los 30–40 del varón son considerados por principio mejores que los de la mujer.

En el *happy-end*, el desvelo del engaño, muy sutilmente construido, exige como precio la vergüenza del varón, en quien su falta de visión sobre lo que realmente le pasaba a esta mujer que ama, da cuenta de la falta de visión de los varones y de su percepción obtusa con respecto a lo que ocurre en el mundo de las mujeres.

Stevens estaría en esta ocasión y en otras dando cumplida razón al argumento de Stanley Cavell, acerca de que la validez o el vínculo del matrimonio está asegurado o legitimado sólo “por algo que llamo *la disposición al rematrimonio*, que es una manera de seguir afirmando la felicidad del gesto inicial por la cual hemos superado las dificultades. Como si la posibilidad de felicidad sólo existiera cuando se secunda a sí misma” (CAVELL 2008, 38). Especialmente en películas maduras, como *Giant*, parecen estar construidas desde esa convicción: la felicidad en el matrimonio sólo se alcanza cuando a las dificultades no se les concede un estatuto por encima de la soberanía del matrimonio. A partir de esa premisa, las crisis pueden llegar a ser alimento para el propio matrimonio en la medida en que le permiten posibilidades nuevas de crecimiento. Su última película, *The Only Game in Town*, como se tratará más adelante, lo expresa de un modo muy desenfadado cuando Joe advierte a Fran que el matrimonio es el único juego en la ciudad que está dispuesto ya a jugar.

La opresión del ambiente adquiere ribetes cómicos y por ello más penetrantes en *A Damsel in Distress* (1937), (*Un dama en desgracia*, salvo en Uruguay donde se prefirió el título de *El bailarín enamorado*, haciendo más justicia sobre el peso mayor que recae en Fred Astaire). Son las apuestas

de los sirvientes las que ponen o quitan obstáculos para que Lady Alyce Marshmoreton (interpretada por Joan Fontaine) pueda comprometerse y contraer matrimonio con Jerry Halliday (Fred Astaire).

De nuevo un musical hace posible que Stevens afine sus temas y sus recursos estilísticos. Su empeño en que Joan Fontaine, carente de los dotes de bailarina necesarios para hacer de pareja de Fred Astaire, siguiera con el papel a pesar de la oposición del productor Pandro S. Berman, refuerza en todo el filme esa sensación de que para tener la propia identidad hay que luchar y superar el *rol* que los demás te adjudican.

El paso de una sociedad tradicional, donde se mantiene la estructura de clara división entre señores y siervos, a una sociedad de la libertad — inherente a los ideales democráticos propios de los países occidentales que siguen la estela de la Constitución de los Estados Unidos— no se realiza sin sufrimiento y la relación entre el varón y la mujer es su más consolidado banco de pruebas.

Aquí el *happy-end* exige desenmascarar las tretas de los criados y en cierto modo asumir la libertad propia para sacar algo de sí mismo que enriquece a los demás, más allá de lo que están esperando de nosotros mismos.

Y para ejemplificar ese tránsito, el refuerzo que procede de la actuación magistral de los cómicos George Burns y Gracie Allen resulta proverbial. No en vano Gracie Allen desarrolla un humor sutil en el que el disparate procede de un leve cambio de sentido, ritmo o intención en las frases, que altera plenamente su significado. No son las palabras las que tienen alma: están esperando quien las pronuncie para adquirirla. Los ecos de la poesía de Rilke no andan muy lejos de este modo de hacer reír.

Si Stevens acaba de dirigir a Astaire sin Ginger Rogers, sus próximos dos trabajos le comprometerían con la parte femenina del que para muchos es dúo de baile más inigualable que ha recogido el celuloide.

3.3 LA MUJER Y LA EXIGENCIA DE SOBERANÍA DEL MATRIMONIO

Una pareja de verdadero lujo, Gingers Rogers y James Stewart, van a protagonizar *Vivacious Lady* (1938), cuya versión castellana como *Ardid femenino* presenta algunas dificultades a la hora de precisar a lo que se refiere, salvo que se trate de una alusión a la treta de la Sra. Morgan —interpretada magistralmente por la inigualable Beulah Bondi— de fingir dolencias de corazón para evitar discusiones entre su marido y su hijo. Si la alusión fuera a Ginger Rogers, no podría estar menos justificada, pues en ningún momento se la ve acompañada por un pensamiento estratégico, más bien es adornada por la proverbial inocencia de la que se enamora perdidamente y sin reservas.

Ese mismo año, Howard Hawks dirigió *Ball of Fire* (*Bola de Fuego*), quien presentaba una análoga contraposición entre un profesor universitario (Gary Cooper) y una corista (Barbara Stanwyck), pero el desarrollo de cada una de las situaciones resulta divergente: donde en Hawks se da pura acción y la transformación es de la mujer, en Stevens asistimos, como es constante en su carrera, a una maduración de los personajes, especialmente de los masculinos, Peter (James Stewart) y Mr. Morgan (Charles Coburn): son ellos los que tienen que esforzarse y cambiar para no perder a sus esposas (Cf. GEHRING 1986, 39).

En esta película Stevens plantea con claridad que el matrimonio está por encima de los deseos individuales, principalmente del esposo, de realización profesional. Si en su origen está una verdadera elección amorosa, nada, ni si quiera la posibilidad de ser en el futuro rector de una universidad —por importante que sea la universidad para el desarrollo de los pueblos, que lo es— puede subordinarse a la consolidación de la vida matrimonial.

El *happy-end*, en el que Francey (Ginger Rogers) recupera a su esposo Peter Morgan (James Stewart) frente a la exigencia de divorcio de su padre (Charles Coburn), rector de la universidad de Old Sharon, de la que Peter es profesor asociado, se complementa con la recuperación del propio matrimonio del Sr. Morgan, ya que su esposa, interpretada por Beulah Bondi, ha aceptado vivir anulada para mejor desarrollo de la alta función de su marido, pero ha encontrado el límite de lo inaguantable cuando el padre está dispuesto a exigir a su hijo que rompa su matrimonio, destrozando así su corazón. El matrimonio es soberano porque la mujer exige ser amada de una manera no subordinada.

Para justificar esa soberanía del matrimonio, Stevens arranca de una impresionantemente eficaz descripción del enamoramiento, aludiendo por parte de James Stewart a sentirse ante Francey —una cantante de *night-club*, con la que su primo Keith Morgan (James Ellison) pretendía casarse—, con el mismo impacto que cuando su padre por despiste le atropelló con su coche años atrás.

Igualmente acierta al poner el núcleo de la comunicación en el mutuo deseo de impresionar al otro, para lo que los argumentos de vanidad queden purificados por el imperativo de valorar a las personas que se quieren a sí mismas.

Finalmente, el enamoramiento rompe el sentido del tiempo. Unas horas son bastantes para saber que ha llegado la persona adecuada, aquélla con la que merece la pena unirse para siempre. Como señala adecuadamente Ed Sikov, está química inmediata (los ánodos atraen los cátodos, según explica Peter), impide tener la tensión propia de las comedias de *screwball* (Cf.

SIKOV 1989, 191–192). Efectivamente, Stevens se reserva ese recurso sólo para escenas marginales, como la de la pelea entre Francey y la anterior prometida de Peter Morgan, Jenny (Phyllis Kennedy). En la descripción de la evolución psicológica de sus personajes se emplea con otra seriedad.

Describir el nexo entre enamoramiento y matrimonio así, no es una exageración, es una apócope, un relato sintetizado de lo que no se explica por el transcurso del tiempo, sino que se expresa en el transcurso del tiempo, pero cuyo origen no deja de ser misterioso. (¿Será un exceso comparar esta secuencia con los relatos de los evangelios en los que Jesús llama a los apóstoles a los que acaba de encontrar y éstos lo dejan todo y le siguen?). Este es el fundamento de que el matrimonio sea soberano. El proverbio castizo lo expresa como “matrimonio y mortaja del cielo bajan”.

Para muchos esta inmediatez es una señal de inmadurez ante el amor, promovida por el relato hollywoodiense. No creo que nadie en serio pueda pensar que se estaba proponiendo la precipitación como criterio de discernimiento. Pero, insisto, me parece que con ello se rendía tributo a una conaturalidad. (¿Será otra exageración encontrar la reminiscencia de estos relatos en el pasaje del Génesis en el que Adán ante Eva exclama “esta sí que es carne de mi carne y hueso de mis huesos”?).

Más incontestable es el argumento en pro de la igualdad “varón–mujer”. Stevens ya no sitúa el *happy-end* en el matrimonio, sino, en lo que Cavell nos ha acostumbrado a referir como el “rematrimonio”. ¿No es el enamoramiento esa felicidad primera por la que merece la pena seguir luchando siempre y así recuperar el matrimonio renovándolo constantemente?, ¿no hace esto de nuevo soberano el matrimonio?

La ligereza de *Vivacious Lady* no ha impedido en modo alguno a Stevens vehicular la presentación de argumentos verdaderamente serios, que conectan con la vivencia moral del corazón humano. Será la propia Ginger Rogers la que requiera su concurso para reflotar otra producción de la RKO, *Having Wonderful Time* (1938) (*Lo mejor de la vida*). Encomendada la dirección a Alfred Santell, el montaje muestra una película sin conexión, sin fuerza ni ritmo. El prestigio creciente de Ginger Rogers le permite tomarse esta licencia, con la aquiescencia del productor Pandro S. Berman. Stevens acepta volver a dirigir algunas escenas (Cf. PETRI 1987, 75–78).

Su diagnóstico es claro. El *casting* está tan poblado por actores de nombre que la tentación de “robar escenas”, especialmente como *gags* cómicos, es constante y eso entorpece el desarrollo argumental y el ritmo. Stevens enfatiza la relación romántica entre Teddy Shaw (Ginger Rogers) y Chic Kirkland (Douglas Fairbanks, Jr.) recuperando expresiones de lo que se acaba de señalar como “soberanía del matrimonio”. Por dulce que sea la relación

de una pareja, por intensa que sea la atracción mutua, el matrimonio exige consolidar un proyecto de vida en común, para el que resulta imprescindible el trabajo. Proponer vida en común sin el sustento del trabajo ofende la dignidad de la mujer, por mucho que ella se encuentre incorporada al mundo laboral.

La obra teatral original de Arthur Kober, adaptada por Marc Connelly era más claramente expresiva de que se trataba de un relato ambientado en una comunidad judía, en un campamento de verano que permitía un respiro estival para varones y mujeres cuyo ritmo de trabajo lo hacía conveniente..., sin excluir poder resolver entonces la soltería transitoria con una nueva relación. Pero el tiempo maravilloso, lo mejor de la vida, no es un diseño alternativo al matrimonio, sino una vivencia responsable de la coparticipación del varón y la mujer en la asunción de obligaciones mutuas. El acierto de Stevens en reforzar la trama argumental pone más de relieve su maestría ya adquirida para entretener sin dejar de proponer la realidad.

Su siguiente aventura en RKO, *Gunga Din* (1939), mantiene unidad temática con respecto a la "soberanía del matrimonio", pero amplía notablemente los subtemas, configurando la propuesta más problemática de toda su carrera. Los guionistas Ben Hecht y Charles MacArthur escribieron el argumento a partir del poema del mismo nombre de Rudyard Kipling (Cf. TORRE en VV.AA, 2009, 3).



"Gunga Din" (*Gunga Din* 1939)

El trío de sargentos, Archibald Cutter (Cary Grant), MacChesney (Victor McLaglen), Thomas Ballantine (Douglas Faibanks, Jr.) plantean con éxito una complementariedad de camaradería militar que será continuamente rescatada en películas de temática militar (Cf. AMERICAN FILM INSTITUTE, en CRONIN 2004, 95) y de modo muy directo por la frecuentemente designada como trilogía de la caballería de John Ford, compuesta por *Fort Apache* (1948), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) (*La legión invencible*) y *Rio*

Grande (1950) (*Río Grande*), dato que difícilmente no se advierte por la participación en las cuatro películas de Victor MacLaglen en análogos papeles de sargento, fiel al ejército por encima de todo, propenso a las peleas y de gran corazón.

No se trata de que Ford copiara este recurso a Stevens. McLaglen ya había interpretado dos años antes de *Gunga Din* al sargento McDuff en la película que John Ford realizó con la entonces actriz infantil Shirley Temple con el título de *Wee Willie Winkie* (1937) (*La mascota del regimiento*).

La tríada de Sargentos conecta con la temática de la soberanía del matrimonio pero en sentido inverso, una temática que con frecuencia tratará John Ford: la práctica incompatibilidad entre la sponsalidad que exige la obediencia militar, particularmente en tiempos de campaña de guerra y la sponsalidad propia del matrimonio. Es difícil resistirse aquí a recoger a modo de ejemplo ilustre la expresión del brindis de Kathleen York (Maureen O'Hara) en *Río Grande*, cuando mirando fijamente a su marido, el teniente coronel Kirby York (John Wayne), del que lleva años separada, declara: "Por mi único rival, la caballería de los Estados Unidos". Si bien se advierte una diferencia: si en los personajes de Ford el deber está por encima de la camaradería, aquí los sargentos de Stevens no lo evidencian de modo tan claro.

Es el sargento Ballantine el que tiene que soportar las estratagemas de sus colegas para no formalizar su compromiso matrimonial con Emmy Stebbin, una vez más interpretada por Joan Fontaine en un papel menor, pero con la plena adhesión de Stevens. Aunque sea por la vía negativa, se plantea con claridad que el matrimonio no es un asunto, menor, privado o subordinado. Tomarlo en serio no hace fácil su compatibilidad con la vida militar, sobre todo si la mujer tiene que desarrollar su personalidad sin reducirse a estar al servicio del estilo de vida del marido.

Pero en otros escenarios argumentales (*Gunga Din*), la solución no dejó plenamente satisfecho al propio Stevens. La heroicidad del aguador del ejército británico en la vida, que suministra el título a la película y que trae causa del poema homónimo de Rudyard Kipling (Poema original recogido y traducido libremente en VV.AA., *Gunga Din. Una película de George Stevens*, Madrid, 2009, págs., 28-31). Se trata de un personaje interpretado por el veterano Sam Jaffe, que había interpretado al Gran Lama en la película *Lost Horizon* de Frank Capra (Cf. Q and A, en CRONIN 2004, 8) y queda empañada por el carácter tan infantilmente servil con el que el personaje se desenvuelve a lo largo del filme.

En una primera lectura, la contraposición entre el ejército británico como paladín del mundo civilizado y los perversos y crueles modos de proceder

de los rebeldes hindúes muestran un ejemplo de equilibrio a la hora de plantear un tema serio, como es el de la ocupación colonial de la India. El propio Stevens, siempre alejado de los simplismos morales que dividen fácilmente el mundo entre buenos y malos y no aceptan la complejidad de la condición humana, se lamentó de haber podido propiciar esa visión a lo largo de *Gunga Din*. Sin embargo, cuando al finalizar la segunda guerra mundial, comprobó cómo los niños de un pueblo belga que acababa de ser rescatado de los alemanes, leían en el culto a Kali elementos de la crueldad nazi, comprendió que había elementos de permanencia en la película que iban más allá de la trama concreta: la posibilidad de la terrible crueldad del ser humano no se confina en razas ni en fronteras (Cf. HUGHES en CRONIN 2004, 59; también entra en ese debate: CUETO en VV.AA., 2009, 7–19).

La tesis de John A. Todd Jr. también matiza un juicio adverso de *Gunga Din*. Para Todd no faltan escenas en las que los hindúes son presentados como más valientes y comprometidos con su causa, frente a una ligereza de los soldados británicos que revela un inequívoco aroma de ocupantes. Para Todd Stevens está siendo todo lo crítico que se puede ser con el colonialismo en una época de plena pujanza del Código Hays (Cf. TODD 2004, 61–69).

Con todo, *Gunga Din* aparece como algo más de 120 minutos de entretenimiento y espectacularidad, en los que no faltan ni elementos del *slapstick*, ni componentes habituales de un *western*, eso sí, desplazado geográficamente a Asia (Cf. PONS en VV.AA., 2009, 21–25). Probablemente, la aventura oculta con frecuencia la descripción realista del comportamiento humano. Pero no era esa la intención principal de Stevens, y en su carrera posterior no se vuelven a advertir preferencias de este tipo. Al contrario, una decidida nueva incursión en el drama le permitirá ahondar más en los registros del alma humana.

4. LA GUERRA COMO AMENAZA Y SUS REPERCUSIONES EN LA MUJER, EN EL MATRIMONIO Y EN LA FELICIDAD DE LAS PERSONAS EN LA FILMOGRAFÍA DE STEVENS EN LOS PRIMEROS AÑOS 40.

4.1 LA NECESIDAD MORAL DE AFRONTAR Y SUPERAR LA MUERTE DE LOS NIÑOS

Es un tópico frecuentemente esbozado considerar que hay dos Stevens, uno anterior a la segunda guerra mundial, optimista y cultivador de comedias, y otro, tras la experiencia de la guerra y del exterminio nazi, incapaz de administrar un mensaje cinematográfico ligero y, por tanto, alejado de la comedia. Juicios de esta naturaleza han sido realizados por amigos suyos y enormes cineastas, destacadamente por Frank Capra. A lo largo de este artículo se irán mostrando datos que disminuyen la asertividad de esta

afirmación.

Un análisis más minucioso de su filmografía nos permite descubrir que esta escisión no está tan circunscrita al acontecimiento bélico, y que las cinco películas que realizó en los años 40, antes de marchar a filmar la guerra en Europa ya comenzaban a captar la gravedad del momento y la imposibilidad de que el cine no recogiera esta inquietud, si bien con la sabiduría primordial de saber cómo seguir entreteniéndolo.

Vigil in The Night (1940) (*Noche de angustia*) arranca con una circunstancia descrita con el dramatismo propio de la situación: el descuido de la enfermera Lucy Lee (Anne Shirley) conlleva la muerte fatal de un niño por asfixia. Su hermana Anne, (Carole Lombard) su enfermera jefe en esos momentos, asume como propio el error, pues en el caso de que la culpabilidad hubiese recaído en su hermana, esto hubiese significado el final de su carrera de enfermera.

La víctima inocente y la irreparabilidad de su sufrimiento y de su muerte abren la temática de la guerra como amenaza (Cf. HUGHES en CRONIN 2004, 68). La propia película hace alusiones explícitas a la contienda, más o menos consentidas según la versión fuera la británica o la estadounidense, pues estamos en unos años en los que el debate de la sociedad americana sobre entrar o no en la guerra se encuentra claramente abierto (Cf. MOSS 2005, 66).

La guerra amenaza a toda la sociedad, y especialmente a la mujer porque pone obstáculos insalvables para seguir viviendo el matrimonio. Tradicionalmente son los hombres los que se incorporan a la guerra; pero cada vez son más las mujeres que toman parte activa en el conflicto, aunque sólo sea en la labor humanitaria de enfermeras. Ante la llamada de la guerra, el matrimonio se pospone o, si ya existe, tiene que aprender a vivir la separación. Pero todavía es más sangrante la amenaza que supone para las madres, que se tienen que desprender de sus hijos, con un alto margen de posibilidades de perderlos para siempre en esta vida.

El punto de partida de *Vigil in the Night* ha dejado bien planteado el drama. De mantenerse esa tensión emocional, sería muy difícil asistir al visionado de una película. Hay que administrar esperanza para que el espectador reconstruya su propia historia. Stevens lo sabe. Y sólo hay una receta para suministrar esa dosis de aliento: la entrega y la capacidad de abnegación por parte del ser humano es capaz de poner luz en la noche de angustia (Cf. TODD 1996, 73–77).

Carole Lombard, en su papel de Anne Lee, encarna a la perfección estos valores, esta actitud ante la vida. No sólo asume abnegadamente el error de su hermana, sino que ha de encajar los desprecios de las nuevas supe-

rioras en el hospital al que se tiene que incorporar tras ser expulsada del suyo, el acoso y la posterior calumnia del dueño de ese hospital y de su esposa, o las amenazas de delación por parte de las enfermeras que llegan procediendo del anterior hospital. Pero eso no le impide seguir manteniendo toda la energía necesaria para luchar denodadamente contra la epidemia de peste que asola la región, convocando con su ejemplaridad las mejores contribuciones tanto de sus compañeras, como de sus superiores y del médico del que está enamorada, el Dr. Prescott (Brian Aherne).

La redención del daño inicial se produce de una manera quizás excesivamente proporcional. Su hermana vuelve a trabajar con ella en la peligrosa acción contra la peste, y por salvar la vida del hijo del dueño del hospital, se contagia y muere. Consciente de que se muere, la felicidad moral de haber compensado en cierto modo el trágico error, le permite aceptar con paz y con confianza en la misericordia divina su final en la tierra (Cf. PETRI 1987, 89).

No hay *happy-end*. En lugar de ello, Anne Lee comparte con el Dr. Prescott oportunas reflexiones sobre la práctica de medicina como una lucha por la salud, pero con sus límites, porque la Providencia de Dios sobre cada persona tiene su última palabra. No hay lugar para constituir el matrimonio, para fundar una familia. La epidemia (metáfora de la guerra) sigue convocando todas sus energías. Pero el esfuerzo que se está compartiendo, el sentido profundo de la entrega a los demás a través de la enfermería o de la medicina, supone una mutua educación entre el varón y la mujer en el sentido transpersonal del matrimonio.

Stevens se separa aquí de los dos tópicos favoritos de Cavell a la hora de analizar la situación de la mujer. El matrimonio no es ya una relación que sólo se fortalece por medio de la conversación mutua entre los esposos. Cabe compartir algo que va más allá de ellos, y sentir así la fortaleza de la comunidad establecida. Aquí será la práctica de la medicina o la enfermería. En *Penny Serenade*, (*Serenata Nostálgica*), es la educación de los hijos adoptados.

La mujer no está llamada a sufrir sólo lo que se deriva del abandono del varón (Tesis de *Contesting Tears...*). El propio matrimonio puede ser ocasión de ese sufrimiento porque o bien no se puede llegar a celebrar (*Noche de angustia*) o se ve seriamente dañado por la pérdida de los hijos (*Serenata Nostálgica*).

El fracaso comercial de *Vigil in the Night*, provocó la salida de Stevens y de Pandro S. Berman de RKO. A partir de este momento, Stevens comienza su aventura en la Columbia Pictures Corp., de Harry Cohn.

La primera película en Columbia para Stevens es *Penny Serenade* (1941),

bien traducida por *Serenata nostálgica* en la versión castellana, que permite graduar con éxito hasta qué punto este período de la filmografía de Stevens ya es demasiado serio como para asumir una comedia meramente desenfadada.

La pareja protagonista Irenne Dunne en el papel de Julie Gardiner, la dependiente de la tienda de discos, y Cary Grant en el de Roger Adams, el periodista, repite la que aparece en *The Awful Truth* (1937) (sorprendentemente titulada en la versión castellana como *La pícaro puritana*) que con tanto éxito obtuvo el Oscar a la mejor película, dirigida por Leo McCarey. En 1937 la pareja de Irenne Dunne como Lucy Warriner y de Cary Grant como Jerry Warriner convocó casi por igual a que el público disfrutase con una gran comedia romántica o con una gran comedia cómica, y lo hizo con una gama verdaderamente espectacular de registros interpretativos.

En 1941 con Stevens Ire Dunne y Cary Grant iban a emprender una dirección totalmente opuesta (Cf. PETRI 1987, 102; TODD 1996, 77–80): la ligereza de la situación inicial iría ganando gradualmente en tensión dramática y lo haría repitiendo el nudo emocional de la muerte de los niños inocentes, un concebido, perdido antes de nacer por accidente, y otra niña con pocos años de edad por enfermedad, aunque en este caso no existe la componente de culpa por parte del adulto (Cf. ECHART 2005, 183–184)

La educación mutua que realizan Julie y Roger está centrada en la apertura a la vida, en los hijos. La oposición inicial de Roger a aceptar tener hijos, experimenta una evolución conforme se van desarrollando los acontecimientos. La pérdida del primer hijo, al caer Julie por las escaleras mientras se desencadenaba un terremoto, habitual en tierras japonesas, no queda ahí: supone también la imposibilidad de concebir nuevos hijos.

La segunda prueba acontece ante la posibilidad de adoptar hijos. Las vacilaciones iniciales de Roger, su preferencia por un varón que tuviera la misma edad que si hubiese llegado a nacer su hijo perdido, quedan anuladas ante la belleza del pequeño bebé, una niña de pocas semanas llamada Trina, que es ofrecida por una sabia directora de orfanato, Miss Oliver (espléndidamente interpretada por Beulah Bondi), con una frase lapidaria que marcará toda la relación paterno/ materno/ filial; "well, she's like no other child"/ "bueno, no hay otra niña como ella").

La tercera prueba son los pequeños incidentes cotidianos, que muestran el temor y el respeto con el que Julie y Roger aceptan la paternidad/ maternidad en el más exquisito cuidado de Trina. Desde la conmovedoramente diseñada escena del primer baño de Trina, finalmente resuelta por las habilidades puericultoras insospechadas del íntimo amigo del matrimonio, Applejack Carney (impecablemente interpretado por Edgar Buchanan), hasta

los temores por velar el sueño de la niña, por si fuera raptada, pues ya perderla les produce el más atroz pánico

Eso abre a la cuarta prueba, más dura. Para ser padres adoptivos, a Julie y Roger se les informa de que no sólo se necesita deseo y buena disposición, sino acreditar los medios materiales que procuren la estabilidad familiar indispensable para nutrir y educar adecuadamente al nuevo hijo. Aceptados de modo provisional, están a punto de perder a Trina por no poder justificar ingresos estables, dada la crisis que afecta al periódico del que Roger es el propietario y director.

Sin duda, una de las escenas más emotivas de la película presenta a un Roger que con humildad reconoce que no es un triunfador, pero que está dispuesto a hacer todo lo que sea necesario para mantener la custodia de Trina, lo que consolidará su adopción. Con un manejo de la cámara, propio del mejor suspense, Roger aparece en la siguiente escena regresando triunfal a casa para reunirse con Julie.

Una vez situado el horizonte de paternidad/ maternidad en unas coordenadas estables, la quinta y última prueba, la más penosa sin ninguna duda, es la muerte de Trina por enfermedad. Y con ella el lacerante bagaje del *todo lo que pudimos hacer y no hicimos o hicimos mal*, porque no entraba entre los cálculos el perderla, autorreproche que acaba generando la percepción deformante del otro progenitor, cuya sola presencia recuerda el propio fracaso.

En el momento en que Julie se propone dejar a Roger, y toda la película ha sido un *feed-back* montado desde ese momento, la providencial intervención de Miss Oliver aparece en forma de llamada telefónica, en la que les propone una nueva adopción que tampoco van a poder rechazar. El *happy-end* funciona, y Julie y Roger vuelven a encontrar un sentido para estar juntos.

Fuera del contexto de la amenaza de la guerra, este final feliz resulta muy forzado. En la lógica de la amenaza de poder perder el hijo, de una manera si no probable sí bastante posible, la apertura a acoger una nueva oportunidad es la única medida para no bloquearse ante un dolor que no tiene cura.

¿Es esto un rematrimonio? No parece que entre las premisas de Cavell haya un lugar para esta situación, pero ampliando el concepto no parece discutible. La mayor proximidad de Stevens a una tradición casi espontáneamente vivida de la ley natural, le permite entender que en la segunda tendencia de la misma —tal y como la enuncia santo Tomás— el matrimonio y la nutrición y educación de los hijos van lógicamente unidos, de manera que cuando falla este nexo, los esposos tienen que volver a plantear el sentido de su

fecundidad, la dimensión transpersonal de su matrimonio.

Este mensaje es retomado de manera creativa por una colaboración que Stevens tuvo con la Metro-Goldwin-Mayer para dirigir una vez más a Katherine Hepburn, en la primera de las nueve películas que interpretó junto a Spencer Tracy. Se trata de *Woman of the Year* (1941), en la versión castellana titulada traduciendo literalmente el original como *La mujer del año*.



"La mujer del año" (*Woman of the Year* 1941)

Marilyn Ann Moss (2005, 77–91) dedica una amplia reflexión, desde el debate del feminismo americano, a analizar la propuesta de Stevens. Su conclusión es que si bien Stevens estaría próximo a secundar un feminismo en el que la mujer no aparezca en función del varón, y en el que el varón acepte con sentido positivo esta nueva situación, su final más bien conservador se debe a la necesidad de marcar distancias con el modo de desarrollar la carrera profesional en mujeres como la directora de cine alemana Leni Riefenstahl, cuya asepsia valorativa a la hora de concebir su tarea como cineasta le ha permitido colaborar sin mayor problemas con la propaganda hitleriana.

Me parece un planteamiento bien fundamentado, pero algunas lecturas de gestos de la película pueden suscitar una mejor explicación del planteamiento de Stevens. La contraposición entre dos profesionales de éxito, entre dos periodistas, cuyo matrimonio no funciona y está a punto de romperse por la absorción de Tess Harding (Katherine Hepburn) por el trabajo, no es del todo cierta.

Sam Craig (Spencer Tracy) valora cada vez más a su esposa y asume su superioridad laboral. Su primera objeción de falta de empatía con el americano medio, es fácilmente superada por Tess cuando acepta acompañarle a

un partido de *baseball*, y se esfuerza por comprender lo que allí ocurre. Tampoco Sam está falto de estrategia para despachar las intromisiones en su vida familiar, y encaja con paciencia el poco tiempo que se ven.

Lo que le muestra que las cosas no funcionan es la falta de responsabilidad con Chris, el niño griego refugiado al que han acogido. Cuando Tess, pasando por encima de la corta edad del niño, está dispuesta a dejarlo solo en casa, mientras ella, Sam y hasta la niñera disfrutan de la velada en la que ella es designada como mujer del año, Sam sentencia con disgusto que "la sobresaliente mujer del año" en realidad "no es una mujer en absoluto".

La igualdad democrática entre varón y mujer no se alcanza si en el matrimonio el equilibrio se consigue a base de negar la responsabilidad hacia los propios hijos. Sam no piensa que Chris deba ser un límite para el desarrollo de Tess, pero el hecho de que ambos hayan elegido libremente acogerlo implica que igualmente han elegido saberse sacrificar por él. A diferencia de la opción de Leni Riefenstahl, Tess debe saber que en la tradición americana el matrimonio también es soberano porque el compromiso que los padres adquieren con respecto a sus hijos no puede ser hurtado por el poder público, ni por la responsabilidad pública de los actores de la escena política.

La extensa escena final viene precedida de la asistencia de Tess al matrimonio tardío de su padre viudo, William J. Harding (Minor Watson) con la hermana de su madre fallecida que la crió Ellen Withcomb (Fay Bainter). Stanley Cavell (CAVELL 1999, 66) también destaca el papel neurálgico de la asistencia a este matrimonio. Se trata de un espejo de los valores propios de la soberanía del matrimonio, desarrollados de modo agudo, ya que su tía Ellen había sido para Tess el modelo de la coherencia feminista en la búsqueda de la realización profesional. Tess interioriza que el matrimonio merece la pena por sí mismo, que no se puede alegremente sacrificar a otros aspectos sin grave merma personal.

En dicha escena, una verdadera regresión de Stevens al más puro *slapstick*, Tess, que se ha introducido en la casa en la que Sam está viviendo separado de ella, quiere comenzar la reconciliación con su marido preparándole un succulento desayuno. Pero todo se vuelve contra ella: no sabe preparar ni tostadas con tostadora, ni café en la cafetera, ni *soufflé* en la cocina. El caos es contemplado por Sam con silenciosa hilaridad —al modo tantas veces ejecutado por Babe Hardy, en los viejos tiempos de Hal Roach—.

Cuando ella se da por vencida, Sam desarrolla un discurso final inteligente, en el que resuelve su conflicto en beneficio de la igualdad mutua, señalando: "¿Por qué tienes que ir a los extremos, Tess? Yo no quiero estar casado con Tess Harding, ni tampoco quiero que seas la Sra. de Sam Craig. ¿Por

qué no puedes ser Tess Harding Craig?”. Coincido plenamente con Pablo Echart cuando señala que “el problema se resuelve de forma satisfactoria, pues lo que su marido (Sam) le pide es que *concilie* ambas esferas de su vida (la dimensión pública con la privada), no que *renuncie* a una de ellas (a la pública, obviamente)” (Echart 2005, 185).

Tampoco está dentro del canon de las películas de rematrimonio de Cavell, pero pediría estarlo de manera destacada. Stevens es en estos momentos muy consciente de los antagonismos en el modo de concebir la civilización que está latente en la confrontación bélica con los regímenes totalitarios. El matrimonio es un campo de batalla principal, tan étnico como el *baseball*, pero, incomparablemente, con más hondas consecuencias. Las reflexiones sobre la implicación constitucional de los valores matrimoniales se harán más densas en sus próximas producciones.

4.2 LA VINCULACIÓN DEL MATRIMONIO CON LOS VALORES CONSTITUCIONALES

De regreso a la Columbia, Stevens dirige *The Talk of the Town* (1942), presentada en su versión castellana como *El asunto del día*. Un esquema habitual, en el que la chica protagonista, Nora Shelley (Jean Arthur), se ve obligada a elegir como candidato a matrimonio entre dos personajes antagónicos que han llegado a trabar amistad, el juez del tribunal supremo Michael Lightcap (Ronald Colman) y el preso inocente fugado Leopold Dig (Cary Grant), da lugar a un desarrollo argumental verdaderamente interesante en tiempos en los que los Estados Unidos ya no pueden dejar de estar implicados en la Segunda Guerra Mundial del lado de quienes comparten sus valores constitucionales.

A pesar del rechazo de Stevens a realizar nada que se pareciese a las películas de tesis (Cf. MOSS 2005, 93–94), la contraposición entre el juez Lightcap y el fugado Dig, se puede interpretar en claves académicas de filosofía del Derecho: la contraposición entre justicia formal (seguir unos procedimientos establecidos) y justicia material (dar realmente a cada uno lo suyo). Mientras Lightcap defiende el papel civilizador de la igualdad ante la ley y sus mecanismos de seguridad jurídica, Dig sostiene la falibilidad del sistema si es administrado por quienes carecen de rectitud moral, abusan del poder y no reconocen el derecho de sus semejantes a que se les reconozca y respete lo que les corresponde por ser personas (Cf. RICHIE 1970, 18–21; 23).

La armonización de ambas dimensiones de la justicia no sólo es posible, sino que resulta imprescindible para el buen funcionamiento de la democracia. Y ello obliga a que ambos actores modifiquen la rigidez de sus premisas iniciales, que Dig valore la necesidad de probar las cosas en Derecho como

una garantía de la libertad, y que Lightcap se esfuerce por conocer y valorar la verdadera motivación moral de los agentes jurídicos, especialmente de las autoridades locales que persiguen a Dig, desde una conducta claramente corrupta.

Hay un doble *happy-end*. El primero es obvio: Lightcap ayuda a Dig a probar su inocencia y Dig queda libre. Pero el segundo incide en el asunto de a quién elige Nora Shelley como esposo, situación que, en opinión de Cavell, aproxima esta película a las del subgénero del rematrimonio y la aleja de la comedia romántica matrimonial, pues ésta “defiende la idea de que una opción semejante no tiene por qué ser definitiva”. (CAVELL 1999, 205).

Stevens, por el contrario, muestra que la elección no es anecdótica. Nora representa a su vez el fiel de la balanza que ha escuchado las propuestas de ambos. Como maestra de escuela culta admira a Lightcap. Como ciudadana americana reconoce en Dig los valores éticos al mismo tiempo que étnicos, de los que América debe sentirse satisfecha en los que, como en el caso de Laddie, se ha fraguado la personalidad sin estudios de Dig.

La elección por Dig manifiesta también el tema de dónde tiene que apoyar su confianza el constitucionalismo americano. En los países totalitarios no ha dejado de haber una justicia formal, un aparato del derecho, un ropaje de seguridad jurídica. Pero en manos de la corrupción totalitaria, sus resultados son plenamente contrarios a los ideales democráticos por los que vibra la sociedad americana.

¿Pero es la reacción de Nora un juicio principalmente racional? ¿No se da ningún elemento que la aproxime a la soberanía del matrimonio que venimos reconociendo en Stevens, al menos desde *Vivacious Lady*? Casi veinte años después nos encontramos ante otra manera de volver a plantear este conflicto en la elección, casi de una manera literal, en la magistral *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) de John Ford, (*El hombre que mató a Liberty Valance*). Pero la elección es la contraria. Esta vez la protagonista, Hallie Stoddard (interpretada por Vera Miles), apuesta por Ranson Stoddard (encarnado por James Stewart) el representante de la ley, de la conformación institucional de los Estados Unidos, en lugar de hacerlo por el hombre del pueblo, Tom Doniphon (un difícilmente superable John Wayne), uno de aquéllos con cuyo trabajo y con cuya capacidad de arriesgarse se ha creado la base social del país, quien es, además, el que verdaderamente ejecutó de un disparo a Liberty Valance. El contexto del funeral de Tom Doniphon acentúa en Hallie Stoddard un sentido de nostalgia, un más que posible corazón dividido, que no está muy seguro de que no ame más la flor del cactus, una de aquellas que solía regalarle Doniphon cuando la cortejaba, que cualquier otra expresión de amor que haya podido recibir.

Con el contraste de lo expuesto por Ford, quizás estemos en condiciones de señalar que la decisión de Nora no sólo fue racional, sino acorde con lo que verdaderamente sentía. Probablemente, en el asentimiento desde la mesa del Tribunal Supremo, Lightcap realiza el reconocimiento de la soberanía del matrimonio, que el Senador Stoddard ni supo captar, a lo mejor no hasta el funeral de Tom Doniphon, y que quizás estuviera en el origen de que haya interiorizado como código de conducta que "cuando la leyenda no se ajusta a la realidad, hay que imprimir la leyenda", alejándose de las bases de una confianza real en el sentido de la Constitución Americana.

Quizás el viejo Ford comenzó con ella la fase más oscura de su filmografía, en la que parte de sus confianzas de antaño comenzaban a ponerse en cuestión, conforme la sociedad americana, y Hollywood con ella, iban desarrollándose. Pero en estos momentos, Stevens quiere lanzar otro mensaje, claramente identificado con unos valores constitucionales por los que se está pidiendo ya no sólo dar la vida, sino también aceptar directamente morir por ellos. No son momentos para imprimir la leyenda.

La última producción de Stevens antes de partir hacia Europa, a filmar sus crónicas de la guerra y del desastre de los campos de concentración será su tercera colaboración con Columbia, *The More the Merrier* (1943) (*El amor llamó dos veces*).

The More the Merrier, título en inglés que Julián Marías tradujo por un sugestivo, *Cuanto más, más alegre*, (MARIAS en ALONSO 1994, 16–118) tiene tonos de deliciosa comedia y se centra sobre las diversas peripecias a las que da lugar la escasez de vivienda en el Washington de la guerra (Cf. BALMORI 2011, 232–237; 2012, 12). Es, por tanto, algo más que una comedia: su mensaje es una inequívoca invitación a cuantos sacrificios sean necesarios para apoyar al ejército, es decir, una directa proclamación de los valores del patriotismo.

Y es que el patriotismo es lo único que puede pedir que la soberanía del matrimonio se ponga a su servicio, es decir, que la fuerza del amor matrimonial sirva también para ganar la guerra. Siguiendo la latiguillo repetido por el casamentero ocasional Benjamin Dingle (Charles Coburn): "Damn the Torpedoes, Full Speed Ahead" ("Málditos torpedos, rápido adelante"), la oficinista Connie Milligan (Jean Arthur) y el militar en misión secreta Joe Carter (Joel McCrea), son ardientemente invitados a aclarar lo que sienten el uno por el otro, pues no hay tiempo que perder si verdaderamente es el amor lo que los atrae (Cf. TODD 1996, 93).

La elección no es tan problemática como ocurría en *El asunto del día*. El prometido oficial de Connie, Charles J. Pendergast (Richard Gaines), es un hombre de negocios, que pospone su matrimonio con ella en función de sus

intereses profesionales, y que no tiene el menor problema de romper su compromiso si eso pudiera redundar en no poner en peligro su buena imagen social y comercial.

Por el contrario, Joe Carter está dispuesto a casarse con ella por pura protección de su honor, por no causarle problemas.

¿Cómo se ha llegado a esa situación? El empresario metido a casamentero, Dingle, que ha convencido a Connie Milligan para que le alquile la mitad de su vivienda, ha tenido una visión intuitiva de que su nueva casera estaba perdiendo el tiempo con su prometido. Conoce a Joe, un militar en busca de vivienda, rápidamente considera que le conviene a Connie, y le alquila mitad de su mitad con la única pretensión de ponerles cerca.

A pesar de las protestas iniciales de Connie, el enamoramiento se produce con toda fuerza. Dingle sigue yendo por delante de ellos, y buscará que el posible escándalo de la nueva situación llegue al conocimiento de Charles J. Pendergast, para que él rompa con Connie, dejando vía libre a la pareja que verdaderamente está llamada a fundar, a su arriesgado juicio, un auténtico matrimonio. Unas escenas de alta expresividad en cuanto a la atracción mutua entre Connie y Joe, que según John A. Todd inspiraron a Frank Capra en *It's a Wonderful Life* (1946) (*Qué bello es vivir*), dejan pocas dudas acerca de que los lazos de partida poseen una dimensión sobrevenida, irresistible, que tiene el mejor marchamo de un sincero enamoramiento (Cf. TODD 1996, 94).

El *happy-end* es el matrimonio entre Connie y Joe, si bien muy limitado en el tiempo de disfrute pues él se tiene que incorporar a una secreta misión de combate. La ironía, señalada por Marilyn Moss, es manifiesta: gracias al caos que ha generado la guerra con la escasez de viviendas se han podido conocer, enamorar y casar; pero esa misma guerra es la que ahora les separa (Cf. MOSS 2005, 99). Eso mismo experimenta Stevens, quien inmediatamente se incorpora al frente una vez terminada la filmación de *The More the Merrier*.

El tono de comedia de *El amor llamó dos veces* comunica con plena eficacia que hay que intentar que las cosas parezcan iguales, porque ya nada es lo mismo. Sólo la capacidad de aguantar el conflicto bien pertrechados en los valores que han sustentado la democracia americana puede asegurar que el mañana pueda volver a ser como hoy es el hoy.

5. EL RELATO COMO TERAPIA: LA FILMOGRAFÍA DE GEORGE STEVENS TRAS LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

5.1 LA VUELTA A LOS VALORES QUE DAN CORAZÓN A LA CONVIVENCIA: LA CONTRIBUCIÓN DE LA MADRE DE FAMILIA

Stevens tuvo que filmar campañas de la Segunda Guerra Mundial, algunas triunfales como la rendición de París, y otras absolutamente destructivas, especialmente la atrocidad que se puso ante su cámara en el campo de concentración de Dachau. Cuatro documentales recogen parte del metraje de Stevens durante esos años: *That Justice Be Done* (1945); *Nazi Concentration Camps* (1945); *The Nazi Plan* (1945); *George Stevens World War II Footage* (1946) (Cf. MOSS 2005, 101–120; Cf. TODD 1996, 94–102).

Lo más tremendo de esta experiencia fue llegar a considerar cómo el horror podía llegar a anular la sensibilidad moral, y cómo los propios presos de los campos de concentración habían sido masacrados hasta el extremo de hacer difícil el reconocimiento de su condición humana (Cf. HUGHES en CRO-NIN 65–67).

Al regreso a los Estados Unidos, Stevens busca ser muy selectivo con los proyectos que se le ofrezcan. Crea su propia productora, *Liberty Films*, junto a Capra, Wyler y el productor Sam Briskin. La aventura dio para poco más que para que Capra estrenase su emblemática y genial *It's a Wonderful Life* (1946) (*Qué bello es vivir*).

El primer trabajo en el que se ve envuelto es la película *On Our Merry Way* (1948). Originalmente se titulaba *A Miracle Can Happen*, e incluía una episodio que daba lugar a este título, en el que un pastor protestante fracasado, recuperaba su vocación por la aparición milagrosa de un niño fallecido, que pide al pastor que le ayude a su padre a recuperar la fe. La versión americana sustituyó esta escena por otra protagonizada por Dorothy Lamour, sobre la ayuda que le prestó una niña actriz a relanzar su carrera. Sin embargo, la versión castellana para DVD, traducida como *Una encuesta llamada milagro* y en Venezuela como *El camino de la felicidad*, si responde al original de *A Miracle Can Happen*, incluye el episodio con Laughton y no el de Dorothy Lamour.

En los títulos de crédito no aparecen ni Stevens ni John Huston, aunque sí consta que intervinieron, si bien únicamente en el primer episodio, una secuencia cómica interpretada por James Stewart y Henry Fonda, que más allá de sus aciertos o errores resulta un documento ciertamente peculiar por la conjunción de ambas leyendas de la pantalla en una trama de tal naturaleza. Los que constan como directores son Leslie Fenton y King Vidor. Se trata de una producción de Benedict Bogeaus, en colaboración con Burgess Meredith, en la línea de una mayor libertad de los creadores con respecto a las compañías.

Aunque la contribución de Stevens sea parcial y no figure en los títulos de crédito, fue reconocida por el propio autor, según consta en la entrevista que mantuvo con Patrick McGilligan y Joseph McBride (Cf. MCGILLIGAN;

McBRIDE en CRONIN 2004, 114). Aquí Stevens recuerda que intentó hacer una escena muy graciosa, pretendiendo que James Stewart y Henry Fonda funcionaran al modo que lo habían hecho Laurel y Hardy. El resultado fue muy singular, una rareza digna de ser gustada por los cinéfilos, aunque lejos de hacer justicia a la comparación.

Con todo, el mensaje de la película tiene un claro sentido de esperanza, de amor a la vida, pues toda la película interroga sobre la contribución de los niños a la felicidad de los mayores ("How has a child influenced your life?", "¿Cómo ha cambiado tu vida un niño?"), lo que procede en realidad de una táctica para comunicar la protagonista, Martha Pease (Paulette Goddard) a esposo Oliver Pease (Burguess Meredith), agobiado por los problemas económicos, la buena noticia de que esperan su primer hijo. No se oculta, además, que se trata de una pregunta inspirada en la revelación del Hijo de Dios como Niño en un portal.

Ese canto inocente a la bondad de la vida tiene un sentido más agudo después de Dachau. Y no es extraña la colaboración de Stevens —aparte de la sustanciosa oferta del productor Benedict Bogeaus—, ya que por esos momentos ya era muy consciente de que la crisis moral que ha provocado la barbarie nazi interpela necesariamente a la necesidad de que el público americano bucee en las raíces morales de una convivencia que pueda seguir amando la vida. Se impone escuchar otros relatos de vida humana que confinen la guerra a los márgenes de lo que nunca desean las personas. Así lo señala Marilyn Ann Moss, recogiendo a su vez el testimonio de Frank Capra (Cf. MOSS 2004, 126)

Ese es el sentido más notorio de *I Remember Mama* (1948), traducida con libertad y acierto en la versión castellana como *Nunca la olvidaré*, visión que igualmente desarrolla Ana Lanuza (Cf. LANUZA 2011, 93 y 169–70). El relato —basado en la obra de teatro de John Van Druten, *I Remember Mama*, que a su vez adaptaba la novela de Kathryn Forbes *Mama's Bank Account*—, si bien con bastante libertad para introducir escenas cómicas o de tensión que no se encuentran en él (Cf. TODD 1996, 106; ARRANZ 2009, 10).

La acción está situada en el San Francisco que conoció Stevens en su juventud y representa a una familia emigrante, venida desde Noruega, en la que el papel central lo desempeña la madre. ¿Un canto a la "familia tradicional"? Sí, siempre y cuando detrás de esa etiqueta no se produzca una asociación semántica con rigidez, inmovilismo o falta de creatividad. Más bien, ajustaría la calificación de la familia como "la unidad social más permanente" (Cf. PETRI 1987, 135).

La hija escritora de la familia, Kathrin Hanson (Barbara Bel Geddes) arranca

la película con un primer plano en el que se presenta la fantasía que suministra el argumento a la película (y que daba título a la obra de teatro original): todas las noches de sábado, su madre, Mama, Marta Hanson (interpretada ahora con una radiante belleza de mujer madura por Irene Dunne), hacía las cuentas de gastos con la familia para inequívocamente concluir que no tendrían que recurrir a la cuenta del banco, cuenta que al final de la película nos enteramos que no existe.

La fantasía es que la bondad de la madre da estabilidad a la familia no sólo por lo que realmente tiene o aporta, sino por la confianza que es capaz de generar, como el inexistente recurso de una cuenta bancaria, a la que afortunadamente no hay que recurrir. Más adelante, cuando una inadecuada administración del cloroformo en lugar de acabar con la vida del gato de su hija pequeña, sorprendentemente lo sana, la necesidad de creer en el poder de la madre queda sentenciada como palanca imprescindible para confiar en el futuro. Se proclama que con la madre hay en la vida de las familias, y, por tanto de la sociedad, una incontestable presencia aliada con el bien.

La película explicita así su propia misión: recordar el calor de madre en las familias emigrantes no remedia la barbarie experimentada con la II Gran Guerra, pero marca una pista de por dónde puede volver a nutrirse la bondad de corazón, la confianza en las personas, la alegría de concebir la vida como un don para los demás (Cf. SILKE en CRONIN 2004, 39). Mama Marta Hanson es feliz haciendo feliz a las personas y es feliz reconociendo la bondad oculta de los demás. Incluso cuando tiene que corregir a los demás, lo hace con humildad, sólo por el estricto bien de las personas.

Así lo subraya James Harvey, a propósito de la escena en la que para proteger a su hermana Trina (Ellen Corby) de las burlas de su otras dos hermanas Jenny (Hope Landin) y Sigrid (Edith Evanson), con respecto a su prometido, que es empleado de una funeraria, está dispuesta a contar secretos familiares de ellas (Cf. HARVEY 1998, 420–421).

Cuando un arruinado Mr. Hyde (Sir Cedric Hardwicke) huye sin pagar sus gastos de inquilino, estafando con un cheque sin fondos, pero legando a la familia su selecta condición de libros de literatura, con los que había deleitado a la familia mediante lecturas nocturnas, Marta siente que ese legado es más valioso que el dinero perdido. Los sueños que ha inspirado la lectura de los clásicos de la novela inglesa en torno a una mesa camilla han alimentado sus almas de una manera impagable. Nuevamente se nos invita a considerar el papel del cine como literatura visual, pues este largometraje está pensado para suscitar en el espectador el mismo efecto que las lecturas de Mr. Hyde sobre la familia Hanson.

Desvelar la bondad del terrible *Uncle Chris* (Oscar Homolka), con sus obras

de caridad, y de su aparentemente dudosa esposa; proteger a la menor de sus tías ante las burlas que inspira su matrimonio tardío; ganarse la voluntad aparentemente huraña de una escritora de éxito con la finalidad de obtener de ella un juicio leal sobre la calidad literaria de los cuentos de su hija; disfrazarse de fregona para consolar a su hija pequeña recién operada y privada de visitas, entre otros, forman parte del rosario de gestos sencillos y creativos de amor de quien vive para los demás, de Mama. La sensibilidad literaria de la hija no pierde la oportunidad de recogerlos en un cuento. Y ese relato realista, es más real y al mismo tiempo más esperanzador que cualquier otra propuesta narrativa, incluidos sus relatos de guerra.

Los 122 minutos del largometraje marcan una de las señas de identidad del cine de Stevens tras la segunda guerra mundial. La extensión de sus filmes permite presentar la evolución biográfica, el aprendizaje moral de sus personajes.

5.2 LAS COMPLEJIDADES DEL CORAZÓN HUMANO EN EL DESARROLLO DEL BIENESTAR

La obra de Georges Stevens comenzará a complicar los niveles del relato a partir de la que para muchos es su mejor pieza: *A Place in the Sun* (1951) (*Un lugar en el sol*). Su adaptación a la pantalla de la novela denunciatoria de Theodore Dreiser, *An American Tragedy* (*Una tragedia americana*) supuso una clara decantación de intenciones (Cf. HUGHES en CRONIN 2004, 69–72).



"Un lugar en el sol" (*A Place in the Sun* 1951)

Mientras un proyecto de Sergei Eisenstein suponía una clara condena del sistema capitalista por seducir el deseo de las clases trabajadoras hacia un bienestar imposible, aunque finalmente no se llegara a realizar, el enfoque

de Stevens ha quedado como uno de los dramas románticos por excelencia del cine de Hollywood, donde la lucha de clases que motivaba a su creador literario fue cambiada por un conflicto ético, por un problema de conciencia" (CRESPO 2009, 31).

Si la relacionamos con *I Remember Mama*, comprobamos que el relato ha ganado en matices, en densidad, en integración de contradicciones (Cf. MOSS 2005, 174). *A Place in The Sun* es el relato de dos proyectos de familia truncados por la falta de determinación del varón, por su dejarse llevar por los acontecimientos, en definitiva, por lo que podría ser calificado como una ausencia de maduración en su responsabilidad moral. Como lapidariamente caracteriza Bruce Petri, George Eastman se encuentra en posesión no de tanta educación como de ambición (PETRI 1987, 143).

George Eastman (Montgomery Clift) muestra que se equivoca en los momentos más decisivos de su vida (Cf. RICHIE 1970, 55). A ese diagnóstico apuntan tanto la escena en que Angela Vickers (Elizabeth Taylor) asiste a clases en la universidad y su profesor se está refiriendo a la inmadurez de la juventud que se hace patente en los momentos de adquirir compromisos adultos, como la escena casi final en la que la madre (Kathryn Givney) se hace solidaria de la culpabilidad del hijo.

¿Por qué se hace solidaria la madre? ¿Por qué le pide perdón? No es muy expreso el relato, pero probablemente podamos entender que su estricta formación religiosa, tan volcada en la confianza en la providencia y en el servicio a los pobres, pero tan refractaria a la hora de comprender el mundo del momento (sólo escolarizaron a George por obligación legal el mínimo exigible), no ha sido capaz de acompañar la aventura del deseo de George. Sólo al final la intervención es decisiva para que George reconozca su culpabilidad por omisión y "salve su alma". Pero hasta entonces la madre no ha hecho sino fracasar en su intento de orientar a su hijo: ni siquiera su solicitud de clemencia al gobernador ha tenido el menor efecto.

El apunte religioso lo desarrollará ampliamente Stevens en momentos posteriores. Pero toda esta película muestra cómo las vacilaciones morales de George, le impiden la felicidad que tanto anhela. Por un lado, su incapacidad de contener su deseo con su primera novia, Alice Tripp (Shelley Winters), da lugar a un embarazo no deseado. La primera gran quiebra moral del joven Eastman es forzar a Alice a que se decida por el aborto, para evitar el escándalo (con la excusa de que podía tener consecuencias laborales muy negativas para los dos, pues son compañeros de trabajo y en la empresa están prohibidas las relaciones entre trabajadores). Por otro, la incapacidad de decir la verdad ni a Angela ni a Alice sobre la existencia de la otra persona, de la otra competidora en su corazón, que le llevará a su segunda y más grave quiebra moral: desear la muerte de Alice (y la de su

hijo no nacido) para tener vía libre en su sueño de felicidad con Angela.

La fuerza de los acontecimientos cambia el signo de las consecuencias morales de sus actos. Quiere que su novia aborte, pero el médico aconsejado no está dispuesto a poner fin a un problema que se podría solucionar, en su opinión, con la búsqueda de Alice del apoyo de sus padres. A pesar de que ha dispuesto todo para matar a Alice con la apariencia de un ahogo accidental en el lago, desiste de hacerlo cuando se le presenta la oportunidad. Una vez desencadenado el ahogo accidental su obsesión por estar con Angela le bloquea y le impide ofrecer a Alice la ayuda que necesitaba para salvar su vida.

Sólo en la última escena, cuando va camino del corredor de la silla eléctrica, Eastman llega a saber lo que quiera: reconocer que pecó al pensar en Angela en lugar de en Alice en el momento de la ayuda; pedir a Angela que le quiera el escaso tiempo que le queda y que luego lo olvide; asumir la despedida que le ofrece otro preso: “te vas a un mundo mejor que éste”.

Esta lectura moral del relato, no es la más obvia, ni la primera que se plantea. El encanto propio de Montgomery Clift interpretando a George Eastman, la limpieza de sentimientos de Elizabeth Taylor haciendo lo propio con Angela Vickers, mueven al espectador a una simpatía casi espontánea con la pareja, al que con facilidad vemos argumentar a favor de su derecho a la felicidad. Stevens carga la escenografía en esa dirección: el mundo de Alice es sórdido y triste; el de Angela, un auténtico lugar en el sol. Hay una escena, especialmente expresiva, casi cruel: George Eastman es encuadrado desde una puerta interior para sendas conversaciones telefónicas: en la primera urde con Alice angustiosos planes de aborto; en la segunda, recibe de Angela la alegre invitación a un baile. Pero no es sólo eso: mientras Angela parece expresar un amor incondicional por George, aunque le cree problemas, Alice parece estar forzando la máquina para que el sentimiento de culpabilidad de George le permita retenerlo. La solución de volver con sus padres, convencido de que siempre la acogerán, que el médico le propone, es silenciada ante George.

En el momento en que Alice le chantajea con contarle todo —y consigue que George deje momentáneamente la compañía de Angela, con la excusa de una falsa enfermedad de su madre, para poder reunirse con ella— el rostro de Elizabeth Taylor refleja ya no sólo el encanto del enamoramiento, sino la determinación a sufrir por empatía y con una solidaridad con su amado, atisbando unos nubarrones todavía no bien definidos, pero ineluctables. Pero Stevens no nos lo hace fácil para inclinarnos por Angela en detrimento de Alice: el fallecimiento de esta última se produce en su gesto de acercarse a él en la barca, en su intento de reconocer y disculparse porque está yendo muy lejos para retener a George. En ese preciso instante

zozobra la barca y muere ahogada, en una escena rodada a distancia, dejando abiertos muchos interrogantes.

Casi al final, Angela va a visitar a George en el corredor de la muerte. Acude vestida de negro: su declaración de que, a pesar de lo que él haya podido hacer mal, ella le sigue amando, se realiza con el tono más serenamente grave que ha empleado en toda la película. La historia de Angela con George es una historia de amor genuino con una final dramático, a diferencia de la historia entre George y Alice, que es la historia de un amor fallido, de un mutuo engaño más o menos consciente, sin posibilidad ya de redención. Como señala con acierto John A. Todd, la secuencia final, cuando George camina hacia su ejecución, mientras se sobrepone el plano del Angela y él besándose apasionadamente, el mensaje es claro: aunque él avanza hacia la muerte, su amor por Angela es eterno, sus recuerdos inmortales (Cf. TODD 1996, 128).

No hay maniqueísmo en la película. Los padres de Angela, así como los tíos ricos de George, aparecen como personas razonables, cuya posición social más elevada no les impide ir descubriendo los valores que hay en George tanto en el trabajador, como posible novio. El final no ha podido ser feliz no porque inexorablemente lo impidan las diferencias sociales, sino porque George se fue dejando llevar por los acontecimientos, cegado por su ambición, en lugar de plantearse su responsabilidad moral ante ellos.

Pero aquí Stevens, una vez más, no es esquemáticamente moralista. Si bien no admite subsumir el drama de sus personajes en una trama meramente socioeconómica, tampoco deja de poner sobre la mesa algo que será muy frecuente en la sociedad del bienestar: los conflictos emocionales que provocan inmadurez ante el matrimonio. Antes de la guerra, ninguno de sus personajes plantea especiales dificultades en su determinación de fidelidad para llevar adelante la soberanía del matrimonio. Ahora, con frecuencia, aparecen protagonistas interiormente quebrados, con serias dificultades — en algunos casos parecen verdaderas imposibilidades— de poner orden en sus vidas.

Los expositores de la obra de Stevens, casi sin excepción, agrupan *A Place in the Sun*, *Shane* (Raíces Profundas) y *Giant* (Gigante) en lo que designan como la "Trilogía Americana", si bien el propio Stevens expresamente negó tal intento (Cf. COUNTRYMAN; VON HEUSSEN-COUNTRYMAN 1999, 11). Y así la siguiente producción de Stevens, *Something to Live For* (1952) (*Una Razón para vivir*), queda confinada al *status* de película menor, y se la trata de una manera muy marginal. También, según el testimonio de Yvonne Stevens, fue una de las pocas ocasiones en las que Stevens reconoció que su perfeccionismo había estado poco inspirado (Cf. TODD 1996, 129).

Parece bastante probable que en esa valoración negativa influyan también las dificultades de acceder a su visualización, pues no estimulan una revisión de la crítica del momento. Hoy en día tales dificultades se han mitigado porque los difusores de películas en DVD de "libre dominio" han puesto accesible una versión suficientemente aceptable de la misma.

El tratamiento longitudinal de la obra de George Stevens rescata gran parte del valor de esta obra menor. Desarrollando lo iniciado en *A Place in the Sun*, Stevens quiere exponer con claridad la fragilidad de la identidad personal de los sujetos que trabajan en la sociedad del bienestar que está construyendo América. No es casualidad que los protagonistas tengan profesiones que dependen directamente de la aceptación de la crítica y del público: Jenny Carey (Joan Fontaine) es actriz de teatro y Alan Miller (Ray Milland) creativo de publicidad. Ambos tienen que luchar contra la angustia que esta tensión les produce y que les inclina a buscar refugio en el alcohol.

Creo que Bruce Petri simplifica excesivamente la trama para sostener que "la historia es estructuralmente débil, ofreciendo poca acción externa para elevar y exponer las luchas internas de Jenny y Alan" (PETRI 1996, 160). Más bien son pequeños gestos cotidianos —una llamada de teléfono, la espera de la mesa en un restaurante, la visita a un museo...— los que son transformados en algo significativo por ese componente interior de luchas y de búsqueda.

Alan, miembro de alcohólicos anónimos, intenta ayudar a Jenny, pero la empatía que se produce entre ambos, que deviene en enamoramiento, le reabre la herida. Juntos comenzarán una tarea de reconstrucción personal, que en el caso de Alan conlleva el daño de ser infiel a su esposa Edna (Teresa Wright). A partir de esta tensión, Stevens confronta la situación de las dos mujeres que, en definitiva representan dos momentos en el camino del amor: la fuerza del enamoramiento, la fuerza del compromiso matrimonial. Y ambas coinciden en el respeto al segundo, que en Edna le lleva a sufrir con sabio silencio las vacilaciones del corazón de su marido, y en Edna, a dar el paso atrás necesario que conlleva el respeto al matrimonio. Cuando hay un compromiso matrimonial, determinadas sendas del sentimiento quedan definitivamente vedadas para uno mismo, y para quienes quieran querer de verdad.

Esa profundidad argumental suele pasar desapercibida para los críticos, que reparan más en dos argumentos: la similitud temática (algunos apuntan a una prolongación) con la espléndida *The Lost Weekend* (1945) (*Días sin huella*) del incomparable Billy Wilder (compartiendo estelarmente también el guión con Charles Brackett) y la debilidad estilística de Stevens, si se la compara con las películas que vienen antes y después.

En el fondo, ambos argumentos son uno solo: ¿se equivocó Stevens con este género de drama negro y psicológico, y la comparación con Wilder lo hace todavía más palpable? La mayor parte de la crítica señala con firmeza que así es. Me atrevo a discrepar. Stevens se coge a un cabo suelto, que el estudio de la obra de Wilder permite reconocer. El cineasta de origen polaco/ austriaco comenzó a tratar aquí el tema de la huida de la propia identidad: precariamente sabemos lo que somos. Y la incidencia negativa de la sociedad del bienestar y de la comunicación quedan patentes en dos de sus obras posteriores, de una elocuencia expresiva verdaderamente arrasadora: *Sunset Boulevard* (1950) (*El crepúsculo de los dioses*) y *Ace in the hole* (1951) (*El gran carnaval*). En ambas, los protagonistas llegan a perder totalmente las riendas sobre su propia vida, por el condicionamiento irresistible que supone el éxito social, el reconocimiento profesional, la notoriedad, triunfar ante el reclamo de la gloria mediática.

Stevens con *Something to Live For* funde en un solo argumento ambas temáticas porque sí parece que tiene una clave antropológica que dé verdadera salida al problema: el compromiso matrimonial y familiar. Aunque pormenorizar este argumento excede el objeto de este artículo, apuntaré con precauciones que Wilder reservará esa clave para filmes posteriores como *Sabrina* (1954) o *Love in the Afternoon* (1957) (*Ariane*), llegando en *Witness for the Prosecution* (1957) (*Testigo de cargo*) a justificar el asesinato ("la ejecución", sentencia magistralmente el abogado interpretado por Charles Laughton) de quien emplea el fingimiento, la manipulación, el desdoble de personalidad, con la propia esposa, para conseguir sus fines.

Stevens sí quiere estar comprometido con una propuesta moral coherente de los valores de América, y confirma el valor del compromiso matrimonial para conformar personalidades maduras. El personaje de Jett Rink (James Dean) en *Giant* está incoado en la problemática planteada en *Something to Live For*: su fragilidad personal, enmascarada por el alcoholismo, contrasta con la capacidad de irse autoeducando en los acontecimientos del matrimonio Benedict (Elizabeth Taylor y Rock Hudson).

Por su parte, Wilder, prófugo de una Centroeuropa azotada por la inhumanidad del totalitarismo nazi, teme las injerencias del poder, de cualquier tipo de poder que se inmiscuya en el proceso personal de buscar la propia identidad. Hay crítica, aguda, ácida, lúcida, transgresoramente divertida, pero no se entrevé propuesta, construcción, esperanza, horizonte. La prueba de estas trayectorias divergentes es cinematográfica elocuente, en el contexto de Hollywood: Wilder nunca dirigió un *western*. Stevens elevó el *western* a su mayor expresividad moral, porque procedía de esos ideales trascendentalistas.

5.3 EL *WESTERN* COMO ESPEJO MORAL

La ventaja expositiva más directa que posee no seguir el cauce de la trilogía americana es que permite hacer de *Shane* (1953) (*Raíces profundas*, salvo en Perú y Venezuela que fue presentada como *Shane el desconocido*) y de *Giant* (1956) (*Gigante*) una propuesta común acerca de los valores profundos de América, tanto más necesitados de consideración y reflexión, cuanto ha sido patente la fragilidad del corazón humano, como se acaba de exponer.

Shane tiene esa dimensión que se podría calificar de “terapéutica”. Se trata de un *western* que consigue alzarse con la categoría de clásico paradójicamente por su capacidad de innovación. El guión de A.B. Guthrie, está basado en la novela del mismo título de Jack Schaefer, un profesor universitario que nunca había pisado suelo del Oeste, pero que había profundizado en los estilos de vida de sus gentes (Cf. COUNTRYMAN; VON HEUSSEN-COUNTRYMAN 1999, 11). Lo innovador del planteamiento de Stevens se concentra en tres aspectos: por un lado, su opción narrativa de contar la historia desde los ojos de un niño; por otro, por su denuncia explícita de la violencia; finalmente, por trasladar el conflicto de derechos latente dando pie a que los presentados como “malos” argumenten su visión.



“Raíces profundas” (*Shane* 1953)

Los ojos de Joey Starret (Brandon de Wilde) son la mirada que se propone al espectador (Cf. BOYLE en CRONIN 2004, 13; PALOMO 2009, 30). Y gracias a esa mirada inocente, la parte más delicada del guión, el conflicto emocional entre Shane (Alan Ladd), Marian Starret (Jean Arthur) y Joe Starret (Van Heflin) es vivido con absoluta castidad y sublimación de senti-

mientos (Cf. COUNTRYMAN; VON HEUSSEN-COUNTRYMAN 1999, 55–64).

También esa mirada permite comprender que Shane aporta a la familia, a las familias del valle, algo que resulta dolorosamente necesario: una legítima defensa, que no excluya una violencia moderada, en la defensa de sus derechos. Stevens señaló en su momento: “Tenemos un profundo respeto por el relato del Oeste como tal —que el hombre bueno siempre llega a la cima; que el derecho puede tener la violencia de su lado; y que los héroes no pueden tener las comodidades de los hombres comunes— pero *Shane* es realmente una historia de una familia y de su benefactor” (HYAMS en CRO-NIN 2004, 12).

Con elocuencia, sintetiza Bruce Petri: “Shane es el caballero blanco de nuestros sueños de infancia. Independiente, honesto, franco y noble, llega misteriosamente desde ningún lugar para repartir perfecta justicia. Cuando abandona a Joe Starret y a los otros granjeros, el chico de Starret llamándole nostálgicamente tras él para que vuelva. Pero él sigue adelante, como debe suceder con la infancia” (PETRI 1987, 166).

Ivan Moffat, Productor Asociado, y compañero de Stevens durante la II Guerra Mundial, comentando la película en la edición de DVD editada por la Paramount, apuntaba que su amigo el director había vertido en Shane un rechazo de la violencia armada, lo que se entendía perfectamente por su experiencia en el conflicto bélico. Al mismo tiempo que, en esos mismos comentarios, desmentía la tesis de un Stevens sin sentido del humor tras esos acontecimientos —tesis muy extendida, que sólo se ajusta a la literalidad en el sentido de que nada hay que se parezca a la *screwball comedy* que Stevens había cultivado en los treinta y cuarenta—, señalaba que el diáfano compromiso por hacer ver el lado tétrico de la violencia estaba arraigado en su desgarradora experiencia de la II Guerra Mundial.

La facilidad con que veía a los niños de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta jugar con revólveres, le aconsejó enfatizar el carácter mortífero de estas armas, tanto por medio del impacto auditivo, como, sobre todo, al mostrar que un personaje acribillado por un balazo no cae progresivamente hacia delante —uso común del *western*—, sino violentamente hacia atrás. Sintomáticamente quiso distanciarse de aquellas películas de John Wayne en que los revólveres se manejaban con la ligereza de unas guitarras. Este gesto influyó decisivamente en otros directores cultivadores del género, como Sam Peckinpah.

La tercera novedad era poder escuchar de manera reposada la visión que el malvado Rufus Ryker (Emile Meyer) tenía del desarrollo del Oeste, propia de los ganaderos. Se ponían sobre la pantalla dos modelos de desarrollo: el de los grandes propietarios de ganado, partidarios de un espacio libre de

barreras, grandes extensiones dedicadas a la alimentación de la reses y unas relaciones de contratación laboral como modo habitual de trabajo; el de los granjeros, partidarios de pequeñas propiedades bien delimitadas por vallas; alimentación intensiva de un ganado diversificado; y una articulación de la convivencia en base a familias que fueran haciendo un espacio vital abierto a los niños y a la transmisión de la educación y la cultura (Cf. COUNTRYMAN; VON HEUSSEN-COUNTRYMAN 1999, 37–41).

Shane resulta un *western* muy abierto, con una amplia pretensión estética. Como señala Marilyn Ann Moss, desde el plano inicial es una contemplación de la belleza (Cf. MOSS 2005, 196). Al mismo tiempo, apunta John A. Todd, se trata de un filme realista atemperado por una destacada cualidad mítica, en el que desde el principio parecemos situarnos en una especie de sueño (Cf. TODD 1996, 124).

El protagonista, Shane —así, sin identificarse ni el nombre ni los apellidos— aparece como un personaje de orígenes ni insinuados —ni relatados ni tampoco confesados—, que está de paso; que se detiene un momento en su tránsito y se compromete con la vida de los lugareños; que experimenta la conmoción del corazón del que desearía tener una mujer a la que amar y con la que fundar una familia; que sublima esa conmoción por una decidida solidaridad con el padre de familia y los valores que defiende; que finalmente vuelve hacia su destino, o quizás alcanza ya un destino definitivo y superior, ya que parece bastante sostenible la hipótesis de que ha quedado gravemente herido en el último tiroteo y cabalga hacia su tumba en las montañas.

Esta apertura es propia de la tradición de la ley natural en la que el ser humano tiene orientadas sus disposiciones vitales fundamentales, sin que ello le ahorre un ápice del aprendizaje histórico de todo aquello que la educación, la cultura, la economía y la política puedan contribuir a su mejor desarrollo. El ser humano —y el *western* lo ejemplifica con notable claridad— es un ser abierto a la naturaleza, a la vida, a la familia, a la vida en sociedad, al conocimiento de Dios, pero al mismo es un ser que tiene que luchar contra todas las fuerzas que se oponen a ello, y en ese oscilar entre el saber hacia dónde va y el luchar por ello, se va conociendo a sí mismo, en diálogo con los demás.

La dimensión trascendente de ese ser humano en *Shane* queda patente en la escena del entierro del granjero Frank Torrey (Elisha Cook, Jr., en uno de sus escasos papeles con aureola de heroicidad), en la que la oración del Padrenuestro en sufragio de su alma parece devolver a la comunidad de pequeños propietarios el ímpetu necesario para reivindicar su dignidad personal y familiar, renovar su solidaridad, y aceptar el liderazgo moral de Joe Starret, defensor de estas opciones (Cf. MARÍAS en ALONSO 1994, 175–

177).

Los ojos de Brandon de Wilde son los ojos de los niños de la sociedad americana que mira al futuro y que necesita coraje para defender sin ceder a la tentación de la violencia el modelo de comunidad política. A mediados del siglo XX, superado aparentemente el totalitarismo nazi, la propuesta de una sociedad que disminuya el valor del protagonismo de la persona en el desarrollo de las libertades se torna en un antagonista real, que hay que superar sin interiorizar sus métodos ni sus aspiraciones. En la época de la guerra fría y de la caza de brujas, la propuesta cinematográfica de Stevens en *Shane* busca que los valores de América vivan en sus fuentes genuinas, sin recetas mágicas, pero sin concesiones pragmáticas.

Pero en la fragilidad del sujeto, que ya había sido ensayada en *A Place in the Sun* y en *Something to Live For*, se sigue desarrollando esa misma vacilación interior. Hay en *Shane* una continua ambigüedad, superada con un recto sentido moral, pero difícilmente disimulable. Edward Countryman y Evonne Heussen-Countryman consideran que probablemente sea autobiográfica. *Shane* es un solitario, un *outsider* que tiene mucho del propio Stevens. "Shane tiene algo más que un pequeño parecido con el propio Stevens, que también tenía su manera de querer reconciliar contradicciones imposibles. Aunque ya no estaba casado con la mujer que dio a luz a su hijo, ellos permanecieron cerca. Aunque hizo el filme como un testamento contra lo que él veía como un creciente problema de armas de fuego, compartía el interés del varón americano por las armas de fuego. Aunque el filme es anti-pistolas, el discurso de *Shane* sobre una pistola como algo bueno o malo según el hombre que la usa es el argumento esgrimido por la Asociación Nacional del Rifle. Aunque Stevens era mucho más un genuino hombre del Oeste que el nacido en Maine John Ford o del Ivy Leaguer Howard Hawks, él *no hizo Westerns*" (COUNTRYMAN; VON HEUSSEN-COUNTRYMAN 1999, 69).

Cuando tres años más tarde Stevens presenta *Giant* (1956) (*Gigante*) nos encontramos con una explícita presentación de los valores de la América del *western* para la sociedad de su tiempo, con una agenda más amplia de conflictos éticos que integrar. La puesta en pantalla de la novela de Edna Ferber le permite abrir nuevos escenarios de indagación moral. La igualdad de varón y mujer, la denuncia de las actitudes racistas, el derecho de los más desfavorecidos a participar del desarrollo, son tres de los principales emplazamientos a los que los valores tradicionales de la sociedad americana tendrá que dar respuesta. La elección para la trama de Texas, bastión de esos valores, es más que elocuente.

Como ya se ha anticipado, *Giant* comienza donde otras películas románticas terminan. "En un sentido, dijo Stevens en su momento, es simplemente la

historia de lo que ocurre después. Muchos de nuestras películas románticas conducen al altar y te dejan con la presunción general de una felicidad inevitable. Pero esta es la historia sobre los azares de la relación matrimonial.” (PETRI 1987, 180–181).



“Gigante” (*Giant* 1956)

Leslie Hinton (de nuevo Elizabeth Taylor) contrae matrimonio con el magnate texano Jordan Bick Benedict (Rock Hudson), con toda la sinceridad que tiene el enamoramiento cuando se acepta la soberanía del matrimonio, y que necesariamente ha de incluir el realismo que supone no ocultar desde el primer momento las diferencias culturales y de educación que tendrán que superar para encontrarse. Lo que en otros largometrajes era el *happy-end* —*Alice Adams*, *Swing Time*, *Quality Street*, *A Damsel in Distress*, *Vivacious Lady* (aquí, como en *Woman of the Year*, en formato de rematrimonio), *Having Wonderful Time*, *The Talk of the Town*, *The More the Merrier*)—, en *Giant* es sólo el punto de partida de la trama, con un extenso desarrollo. La superación de las dificultades que experimenta la relación matrimonial será uno de los argumentos longitudinales de la película.

La primera dificultad que tiene que superar es la del liderazgo en la gobernanza del hogar. Ana Lanuza destaca que “a pesar de desarrollarse en un mundo de hombres, George Stevens nos presenta en esta historia a dos personajes femeninos de extraordinaria fuerza” (2011, 221). La hermana de Bick, Luz Benedict (Mercedes McCambridge) considera a Leslie una mujercita venida del Este, incapaz de asumir la dureza de la gobernanza de un rancho texano. Cree que su amabilidad con los mexicanos significará ineludiblemente pérdida de control y eficacia, pues les dará pie a que abusen de la confianza.

En una de las escenas más duras del film, más bien excepcional en la filmo-

grafía de Stevens, Luz maltrata al pura sangre *Whirlwind* (traducido por *Vientos de guerra*). Se trata del semental cuya compra por parte de su hermano Bick al padre de Leslie, el Dr. Horace Lynnton (Paul Fix, un habitual secundario con John Wayne) ha abierto el largometraje. Este encuentro de negocios fue la ocasión para que la pareja se conociera, se enamorara y se casara (rapidez en la decisión que repite el signo expresivo de la soberanía del matrimonio de *Vivacious Lady*). El purasangre se revuelve, expulsa a su montura y Luz se golpea fatalmente en la cabeza. De una manera dramática, la primera dificultad parece diluirse. Y transformarse: la hija menor de los Leslie y Bick llevará el nombre de *Luz Benedict II* (Carrol Baker), en un sentido homenaje a las virtudes de esta mujer, que todo el mundo — Leslie incluida— reconoce.

Por otro lado, Leslie no ocupa el lugar de Luz, sino que comienza a ejercer su gobernanza con un sentido más humano y se preocupa por la salud de un bebé mexicano (luego sabremos que es Ángel Obregón II) que forma parte de las familias que sirven en el rancho. Leslie representa con claridad la preocupación ética de una madre de familia, ya que en la comprensión de la familia según la ley natural como un conjunto de sociedades —de relaciones— no sólo se preocupa por la matrimonial o la paterno-filial, sino que también considera la heril —la que se crea con la servidumbre— como una responsabilidad moral propia. Esto le genera un primer choque con Bick, quien sólo ve a los mexicanos como mano de obra, con su propia cultura que le lleva a interpretar interesadamente que saben apañárselas sin contar con los beneficios básicos de la civilización, como son la salud pública o la educación. Pero el criterio de Leslie se acaba imponiendo, hasta el punto de que el hijo mayor, Jordan Benedict II (Dennis Hopper) contraerá matrimonio con una joven mexicana que ha estudiado medicina en la Universidad.

Tampoco Leslie acepta quedar al margen de las discusiones políticas que entabla su marido con los otros hombres de la zona, apartando a las mujeres de cualquier posibilidad de intervenir en ellas. Su origen de Maryland, su cercanía con Washington, le permiten invocar con naturalidad la igualdad política entre el varón y la mujer, su desacuerdo con que la mujer se vea sometida a una denigrante minoría de edad. Tampoco consiente que su marido circunscriba el futuro de sus hijos a la herencia de responsabilidades en el rancho y se avergüence de que su hijo Jordi (diminutivo de Jordan), el día de su cuarto cumpleaños, esté asustado de montar en un poni, a diferencia de lo que ocurre con Ángel Obregón II, que con toda naturalidad monta el caballito. Cuando Bick, colérico, fuerza a su hijo a montar con él, a pesar de su llanto, Leslie entiende que es momento de tomar una resolución.



"El diario de Ana Frank" (*The Diary of Anne Frank* 1959)

El personaje de Uncle Bawley (perfectamente encarnado por otro habitual de las películas de John Wayne, Chill Wills) actúa de bisagra y le confirma que su sobrino Bick sabe todo lo que hay que saber para llevar un rancho, pero que no tiene ni idea de cómo educar a un niño, de cómo sacar lo mejor de él, respetando su personalidad. Pablo Echart ha destacado en Stevens, y esta situación resulta muy elocuente aquí, como en *Vivacious Lady* o posteriormente en *The Diary of Anne Frank*: "una preocupación biográfica que salpicaría toda su carrera: la necesidad de que los hijos preserven su autonomía frente a las autoritarias figuras paternas, en sintonía... porque los personajes vivan sus vidas con plenitud" (ECHART 2005, 118).

Así Leslie propone a Bick que se tomen un tiempo de reflexión, una separación, para intentar aclararse lo que esperan uno del otro y si existe el proyecto común. De regreso a su hogar materno, en Maryland, Leslie experimenta que sus hijos tampoco son de allí (se encariñan con el pavo *Pedro*, al que dan de comer sin saber que lo van a sacrificar para la cena del día de Acción de Gracias y no soportan verlo convertido en manjar). Para colmo, el mensaje que envía su padre para expresarles su cariño por ese día *a sus tesoros* los deja más desconsolados.

Con un recurso ya utilizado en *The Woman of the Year*, el matrimonio de su hermana menor Lacey Lyntonn (Carolyn Craig) permitirá a la pareja realizar su "rematrimonio". Leslie le había comentado a su padre, el Dr. Horace Lynnton (Paul Fix, otro compañero habitual de John Wayne), que *se volvería a casar* con Bick a pesar de *cómo han terminado*, pareciendo perder la esperanza de reconciliación.

Bick, que a su vez siente su soledad como insoportable, acude al hogar de sus suegros cuando se está celebrando dicho matrimonio. Situado de espaldas a Leslie, sin que ella lo sepa, escucha de nuevo las palabras del com-

promiso matrimonial y se las aplica a sí mismo, sin ninguna duda acerca de la idoneidad de las mismas para entender la situación de su relación conyugal y volver a apostar por ella. "Lo que Dios ha unido que no lo separe el hombre". Aunque Leslie le abraza, le plantea a Bick que ella sigue siendo como es. Pero él le comenta que en Texas ponen vinagre a la verdura para darle más sabor.

La reconciliación no es una huida hacia delante: es una renovación más convencida del compromiso inicial, en el que no sólo se acepta la complementariedad, sino también y con plena vigencia, la igualdad en dignidad y el derecho a ser diferentes en modos de ver la vida. Si no se repara en esta dinámica relacional, difícilmente puede entenderse la evolución moral de ambos personajes, especialmente de Bick. Quizás esto explique algunos comentarios críticos de John A. Todd que no me parecen suficientemente justificados (Cf. TODD 1996, 142–143).

A partir de ese momento ya no habrá propiamente crisis matrimoniales, sino dificultades a seguir integrando. Como nunca creó una crisis en la pareja el enamoramiento que Jett Rink (un insuperable James Dean, en el que sería su último papel, pues murió de accidente automovilístico cuando se estaba ultimando el rodaje) sentía por Leslie, porque nunca ella tuvo la menor vacilación al respecto y porque sentía hacia él la misma protección maternal que hacia cualquiera de sus trabajadores, si bien, con un pequeño matiz, Leslie no dejó de admirar y alentar su deseo de superación.

Las otras dificultades que el matrimonio Benedict tendrá que ir superando serán las propias del crecimiento de los hijos, de sus opciones sentimentales y laborales. Con un realismo ajeno a cualquier tipo de maniqueísmo simplista en el planteamiento de la lucha de sexos, Stevens presenta discusiones matrimoniales, representando una parte de razonabilidad en ambos. Se hace presente así la necesidad del complemento de los esposos, imprescindible para seguir autoeducándose, para aceptar el conflicto generacional. En la escena final, que actúa como un verdadero epílogo conclusivo, Leslie sentencia que los padres lo único que pueden hacer es cuidar a los hijos, pero que no pueden vivir sus vidas (Cf. RICHIE 1970, 52). Sólo el apoyo mutuo entre los esposos suministra fuerzas para vivir con sentido esa autodonación sin reservas.

Momentos antes, Stevens nos ha hecho asistir a la escena, que para mí es la señala el clímax de la película. De regreso de las fastuosidades de la inauguración del hotel y del aeropuerto anexo, promovidos por Jett Rink, y de su absoluto fracaso, Bick hace profesión de vida sencilla: prefiere regresar por carretera, en automóvil, y no en el aeroplano que se había comprado sólo por impactar. En esa línea de austeridad, Bick propone tomar algo en un bar de carretera, *la hamburguesería de Sarge*. Acompañado de su

esposa, de su hija Luz, y de su nuera Juana (Elsa Cárdenas), que va con su nieto, el pequeño de claras facciones mexicanas, Jordan Benedict III, entra en la misma, y pronto encuentra gestos de desprecio hacia Juana y el bebé.

Cuando a continuación presencia que el dueño quiere expulsar a una familia de mejicanos ancianos, exclusivamente por motivos racistas, ya que se comportan de modo respetuoso y muestran que llevan dinero, Bick le planta cara, le pide que los trate con consideración y los admita. Ante su negativa, se pelea con él. Stevens sigue sin ser maniqueo y reconoce que hay un conflicto de derechos: la igualdad de todos los ciudadanos americanos sin discriminación por razón de raza y el derecho de admisión reservado al que se acoge el propietario de la hamburguesería.

Aunque el patriarca de los Benedict pierde la pelea, su mujer le confiesa, en la escena del epílogo, que nunca le ha admirado más que en ese momento, y que ese signo de aprendizaje moral justifica el valor de la familia Benedict. Bick, entre asombrado y feliz, le responde que, por mucho que lleguen a vivir juntos, nunca dejará de sorprenderle.

Difícilmente se puede contar mejor que, a pesar de sus disputas sobre la relación varón/ mujer, o quizás, mejor, por haber sido capaz de conversarlas, su matrimonio es un gozoso ejercicio de la complementariedad, desde el mutuo reconocimiento y la igualdad, pero también desde la diferencia, que ya no es vivida como amenaza, sino como eficaz enriquecimiento. Al mismo tiempo, para Marilyn Ann Moss, Leslie es un emblema del feminismo de Stevens, paralelamente a lo presentado en *I Remember Mama*, en el que el papel de la mujer como madre que crea una familia resulta también creadora y sostenedora de una nueva cultura, esa que ha permitido evolucionar los valores morales de la familia Benedict (Cf. MOSS 2005, 226).

Así, la denuncia de actitudes racistas es vivida con una total profundidad. Al producirse la interpelación en el seno de la familia, tal denuncia no queda para los demás, sino para uno mismo. Primero Leslie, pero luego Jordi interpelan fuertemente a Bick al respecto. Cuando Juana (Elsa Cárdenas), la esposa de Jordan Benedict III (Dennis Hopper), es grave y públicamente ofendida por el ya convertido en magnate Jett Rink, Bick lo reta a una pelea, aunque al final desiste porque su borrachera lo expone en unas condiciones de penosa inferioridad. Para Jordan eso no es bastante, porque Bick ha actuado sólo por honor familiar, no por un sentido de la justicia.

La actuación de Bick en el bar de carretera, ya aludida, se inscribe en esta mejora moral frente a su actitud sobre el racismo. Defender a su nieto implica defender la dignidad de cuantos comparten su etnia cultural, no aislarlo de la misma. De ahí la admiración de su mujer. Y es un claro mensaje de Stevens hacia las claves reales de superación del racismo, y, por ende, y

tras el genocidio nazi, de construcción de una cultura de los derechos humanos: la apertura hacia el mestizaje es el mejor argumento para reconocerse mutuamente las personas más allá de las diferencias raciales, religiosas o culturales.

El derecho de los más desfavorecidos a compartir el desarrollo procede de esa visión de implicación que se comienza a desarrollar con un cambio de actitud frente a los trabajadores. Hasta ahí es labor de Leslie. Pero la participación en la II Guerra Mundial de Ángel Obregon II (Sal Mineo), que se presenta como el primer soldado reclutado en Reata —la localidad texana que centra la acción—, que acabará dando su vida con heroísmo por su país, y que como tal recibe honores fúnebres en presencia de Bick, le abre los ojos a que ya no es sólo cuestión de implicación familiar, sino que debe extender más allá, y que se reconozca su plenitud de derechos como ciudadanos (Cfr SILKE en CRONIN 2004, 45).

Se trata del modelo de desarrollo en el que el bienestar económico se encuentra fundamentado en unas sólidas bases antropológicas y morales, y que supone actualizar los valores de la América del *western* en las décadas de crecimiento económico exponencial de la posguerra. Este enfoque moral se enfrenta con el modelo de Jett Rink, cuya fortuna se hace a base de haber descubierto en su pequeño terreno —heredado de Luz Benedict— pozos de petróleo, y haber prosperado —de modo estratosférico, se podría señalar sin exageración—. Éste nos presenta la preponderancia de un éxito económico sin más valor añadido que el de la propia contabilidad bancaria.

Jett muestra el vacío de quien no ha hecho opciones morales en su vida, de quien la lógica del resentimiento, de la compensación y la represalia por las humillaciones recibidas ha guiado la acción. El estrato más profundo para explicar su conducta es que en su corazón el lugar de Leslie no ha tenido sustituto y que su intento de compensar el vacío con la hija menor de los Benedict, Luz Benedict II (Carroll Baker), carece de la menor garantía de sinceridad, y por tanto, de hacer justicia a la soberanía del matrimonio.

Una sobrecogedora escena, en la que Jett habla a un auditorio vacío, ya que se han marchado todos —pues momentos antes había sido incapaz de dirigir su discurso por somnolencia ética—, es la ocasión para escuchar de sus labios la confesión de ese vacío. Con la puerta entreabierta, Luz Benedict II, que había acudido en su rescate acompañada del providencial Uncle Bawley, escucha con lágrimas la verdad que termina con el sueño de amor que le había acercado seriamente a plantearse el noviazgo con Jett Rink.

Sin concesiones al materialismo de ningún tipo, ni al dialéctico ni al práctico, Stevens plantea a la sociedad americana que el sueño de una sociedad mejor no se agota con el éxito económico: la interpelación moral del mode-

lo de convivencia que se quiere ensayar sigue estando presente, con la misma penetración que se planteaba con tonos de tragedia en *A Place in the Sun*. No se puede estar más de acuerdo con la conclusión que al respecto desarrolla Donald Richie (1970, 73), indicando que en estas dos obras Stevens ha fundido el idealismo romántico con el realismo. Lo que se puede añadir, y se viene realizando en estas páginas, es que tal confluencia sólo es posible allí donde el edificio moral sustentante no es sólo una cuestión de sentimientos, sino que tiene conceptos antropológicamente fundados. Pero cuando el poder político ha querido hacerse un dios terrenal y ha obrado con total desprecio de la dignidad de las personas, ¿podrán rescatarse los valores morales sin su significado trascendente? Las dos siguientes producciones de Stevens abordarán con total honestidad el problema.

5.4 LA FUERZA TRASCENDENTE DE LA FE

El profundo éxito de *Giant* impulsó a Stevens a arriesgar más en la elección de sus temas, a aceptar dos retos verdaderamente audaces. El racismo en su vertiente más espeluznante, el genocidio nazi contra el pueblo judío, es acometido con *The Diary of Anne Frank* (1959) (*El diario de Ana Frank*). La recuperación del valor del amor como clave de la convivencia, lleva a Stevens a acercarse a la figura de Jesucristo con *The Greatest Story Ever Told* (1965) (*La historia más grande jamás contada*, en México, *La más grande historia jamás contada*).

La pretensión de Stevens con *The Diary of Anne Frank* no está alejada de *Shane*: se trata de narrar hechos —horrendos— del mundo de los adultos con los ojos de una niña, de una jovencita. El título original del libro en que se basa la película orienta en esa dirección: *Anne Frank: The Diary of a Young Girl*. (FRANK 1993). Ello no significa que la pretensión de Stevens fuese la de verter completa y literalmente el contenido original del *Diary*. Como acertadamente señala Marilyn Ann Moss, *The Diary of Anne Frank* es un texto que está siempre en proceso de ser revisado, pues siempre se le considera incompleto (Cf. MOSS 2005, 223). De lo que se trata no es de comunicar lo escrito en el texto, sino la persona y lo que estaba viviendo cuando lo escribió.

La mirada enamorada hacia la vida de la joven Anne (una debutante Millie Perkins) permite narrar la sórdida crudeza de los hechos sin enredarse en el espiral de quienes lo cometieron, porque en este caso no consiguieron lo que pretendían: no mataron el alma de Anne, ni tampoco de su padre (Cf. HIFT en CRONIN 2004, 15–17).

No había sido esa la experiencia de Stevens cuando fue de los primeros que visitaron Dachau en el momento de su liberación (Cf. KIRSCHNER en CRONIN 2004, 18–23). La expresión bíblica referida al siervo doliente de que

"desfigurado, no tenía apariencia humana" se cumplía dramáticamente en los presos. Aunque la situación era merecedora de la mayor de las compases, el encuentro individual con quienes habían sufrido tan devastadora destrucción personal inspiraba más rechazo que acogida.

Stevens, que en esta película mostró por primera vez escenas reales de lo que filmó en los campos de concentración, quiso compensar esa durísima experiencia planteando el relato desde la balsámica inocencia de Anne, quien llega a expresar al comienzo de su diario y de su encierro en el ático del edificio: "estoy viviendo una gran aventura". Señalaba Stevens: "Esta no es una historia sórdida, es más bien como *Mujercitas*... Todo el mundo expresa optimismo en alguna medida. Pero Anne Frank vio gracia, vida y un futuro todo el tiempo" (PETRI 1987, 195).

Quien introduce la lectura del diario de Anne es su padre Otto (Joseph Schildkraut), único superviviente y asesor de Stevens en la realización del largometraje. Consultado sobre la película, en una entrevista con los periodistas, Otto Frank celebró el enfoque de Stevens: "Nosotros debemos buscar sacar lo mejor de la naturaleza humana. De otro modo, ¿cómo podemos salir adelante desde aquí. Él no sentía ni amargura, ni afán de venganza. Ni deseos de represaliar para ninguno. Creo que debemos animar a las personas decentes de todo lugar" (PETRI 1987, 195).

Otto Frank es presentado con una categoría humana incomparable, y realizando una función que, como apunta certeramente Marylin Ann Moss, va más allá de ser un personaje más: es una cara y un alma que pertenecen a la propia historia (MOSS 2005, 257). Sin embargo, Stevens no engaña, no manipula. La mayor parte de los personajes no son ejemplares, son gente normal, atosigada por sus flaquezas.

Ni la propia Anne carece de defectos: su actitud con respecto a su madre Edith Frank (Gusti Huber) es propia del egoísmo adolescente, que sólo tiene elogios hacia su padre. El otro matrimonio, los Van Daan (Shelley Winters y Lou Jacobi) presenta continuamente problemas de convivencia, y Mr. Van Daan llega al colmo de la miseria moral robando por la noche a hurtadillas los escasos víveres. El refugiado que se incorpora con posterioridad, el dentista Mr. Dussel (Ed Wynn), apenas expresa una gratitud mínima hacia los Frank y es abiertamente intolerante con las debilidades de los jóvenes: no soporta ni los miedos de Anne, ni la mascota del hijo de los Van Daan, Peter (Richard Beymer). Este último vive encerrado en sí mismo, y la propia hermana de Anne, Margot (Diane Baker) da crecientes muestras de desesperación.

El círculo de la ejemplaridad incluye sin reservas a Otto Frank, y a los protectores que dan refugio a estas familias judías, Kraler (Douglas Spencer,

quien ya trabajó con Stevens en *A Place in the Sun* y en *Shane*) y su secretaria Miep (Dody Heath), y en algunos momentos a los tres jóvenes, si bien esos episodios son los que alcanzan un mayor nivel expresivo.

Comparada con su anterior película, Stevens cambia totalmente el ambiente. *Giant* es una continua invitación al lujo, a la amplitud, a la superación continua de los límites. *The Diary of Anne Frank* tiene un solo escenario, dramáticamente concebido: es el refugio de dos familias y de un agregado para evitar que los nazis los expulsen de Holanda por su condición de judíos (Cf. TODD 1996, 145). Y sin embargo hay una coincidencia temática muy clara, y que, como ya se ha señalado, probablemente tenga una raíz biográfica en Stevens: en ambas películas hay una reflexión sobre el papel educativo de los padres y en ambas suena el imperativo hacia el respeto del desarrollo de la personalidad de los hijos, y hacia la necesidad de los esposos de apoyarse para superar el dolor que esto les suministra en muchas ocasiones.

No me parece difícil aventurar que en *The Diary of Anne Frank* hay un momento clave para la maduración de Anne, y es la celebración religiosa del *Hakkunah*, una fiesta gozosa que rememora a los hermanos Macabeos y su lucha contra la indiferencia, la tiranía y la opresión. Anne la vive con intensidad y con mucho ingenio y es la única que sigue la tradición de regalar algo a los demás, expresión de la alegría de la fiesta: sus otros siete compañeros de enclaustramiento reciben algún detalle de su parte, sin olvidar a Mischou, el gato mascota de Peter. A partir de este momento, Peter la empieza a mirar de otra manera.

En medio de esta celebración, se da el hecho que al final será desencadenante de que les descubran: un empleado de la fábrica de especias sobre la que está su escondite acude a la misma a robar por la noche. Peter intenta silenciar a su gato, pero tropieza y cae. El ladrón huye ante el ruido, pero con la sospecha de que puede haber alguien escondido.

Anne, que había querido culminar la fiesta cantando jocosamente la canción propia del *Hakkunah*, ahora es invitada a hacerlo para recobrar la naturalidad: pero canta ya más como una adulta, con gravedad. En la escena siguiente, Stevens recoge con una delicadeza ejemplar el cambio que experimenta cuando reconoce en sí misma el ciclo biológico de la fecundidad. Anne ya no es una niña ruidosa, como le dirá más tarde Peter, ha adquirido una nueva serenidad.

De aquí a poco antes del final de la película, la fuerza de la narración pasa a estar más inclinada en la evolución psicológica de Anne, en su maduración y en su descubrimiento de Peter como su amigo y su primer amor. Comienza a hablar como una joven cuando rechaza el consuelo que su madre ha in-

tentado ante un gesto de desesperación de su hermana Margot y que consistía en presentar que los que están en la guerra o en un campo de concentración lo están pasando peor. Anne salta y dice con brusquedad; "¿Qué tiene eso de bueno? ¿Qué tiene de bueno pensar en la desdicha cuando ya se es desdichado?... Los adultos habéis tenido vuestra oportunidad... Miradnos. Si empezamos a pensar en los horrores del mundo estamos perdidos... Intentamos agarrarnos a unos ideales cuando todo... ideales, esperanza... todo está siendo destruido... No es culpa nuestra que el mundo sea un desastre... No estábamos aquí cuando esto comenzó".

Anne no rechaza el contenido —escenas más adelante ella misma reconoce "qué afortunados somos si pensamos lo que está pasando fuera"— sino el gesto de falta de empatía con lo que estaba sintiendo su hermana. A solas le expresa a Peter "que tenemos problemas que nadie de nuestra edad ha tenido jamás". Y esa descarga emocional surte efecto: Peter y Anne cambian la relación. Momentos después asistimos a su primer beso, en una escena estilizada al máximo para subrayar la pureza del mismo.

La carga romántica vuelve a ser lastrada por el dramatismo cuando las sospechas de que han sido descubiertos están próximas a confirmarse. Anne, que reconoce que en algún momento ha llegado a estar abatida, pero nunca desesperada, busca fortalecer a un hundido Peter con dos recursos que ella emplea: la imaginación para recrear mundos sin los límites a los que están confinados y la religión, entendida como el acto de creer, cada uno a su manera, en la bondad de las personas y en Dios.

No haciendo suya la tesis de que el sufrimiento niegue la existencia de Dios, Anne expone a Peter su filosofía de la vida y de lo que les está pasando: no son los únicos que sufren o han sufrido, porque a lo largo de la historia de la humanidad siempre ha habido pueblos y personas que han sufrido; el mundo está pasando por una etapa de adolescencia, como la que ella ha vivido pocos meses atrás cuando hacía sufrir a su madre con sus rarezas, pero está convencida plenamente que el mundo superará tanta desdicha; la firme creencia de que en el fondo la gente es buena, y lo dice con las sirenas de la policía nazi que va a detenerlos sonando cada vez de modo más intenso (Cf. RICHIE 1970, 46; 68); la constatación de que no eran más que un minuto en el gran proyecto de la vida.

Cuando, al final de la película, su padre, leyendo el diario, encuentra la frase en la que expresa su creencia de que la gente en el fondo es buena, no puede evitar emocionarse, al reconocer la superioridad moral, de grandeza de corazón de su hija, de la pequeña Annalette, como él la llamaba con frecuencia, cariñosamente.

La profunda interpelación que el testimonio de Anne Frank deja en el espec-

tador, abre a Stevens la senda para la siguiente película. Anne ha triunfado sobre sus enemigos porque no ha quedado cautiva por su semilla de odio: no ha perdido la fe ni en Dios ni en el ser humano. Pero a los pocos meses Anne murió en un campo de concentración. Su diario también testimonia que su memoria sigue viva y la película contribuye a ampliar el número de quienes la conozcan e inevitablemente la amen. Pero estamos sólo en la primera de las recetas de Anne a Peter: la vía de la imaginación, de lo que el ser humano puede representarse para mantener la esperanza. Con su siguiente película, Stevens ensaya la segunda vía: la de la religión.

The Greatest Story Ever Told permite a Stevens seguir con el tono grave y riguroso, como si se tratase de un documental, que había desarrollado *The Diary of Anne Frank*, pues mantiene la misma pretensión de contar los hechos con toda fidelidad, tal y como sucedieron. Ajeno a los debates propios de los escrituristas y filólogos sobre los *ipsissima verba Iesu*, busca fuentes fiables que le permitan reconstruir y proponer cinematográficamente la persona humana y divina de Jesús. Tampoco pretendía hacer un espectáculo religioso: tan sólo quiere recoger la escueta historia del hombre Jesús y de lo que le sucedió (Cf. TODD 1996, 153).



"La historia más grande jamás contada" (*The Greatest Story Ever Told* 1965)

El desarrollo de la idea fue ampliamente compartido por Stevens con Carl Sandburg, a quien en los títulos de crédito se presenta como "In Creative Association with", gesto muy valorativo que no se les escapó ni a Patrick McGilligan ni a Joseph McBride (Cf. MCGILLIGAN; MCBRIDE en CRONIN 2004, 121). El guión corrió a cargo de James Lee Barret y del propio George Stevens. Los títulos de crédito advierten que el guión estaba basado en los *Libros del Antiguo y Nuevo Testamento, en Otros Escritos Antiguos, en el Libro The Greatest Story Ever Told*, escrito por el novelista Fulton Oursler, y en los escritos de Henry Denker, que consistían en guiones para un galar-

donado programa de radio, que a partir de 1947 se comenzó a emitir en Estados Unidos, con el mismo título que la película.

La historia de Jesús es la culminación lógica de la visión de la posguerra de Stevens, considera Marilyn Ann Moss, ya que según contaba su amigo y colega Frank Capra, Stevens pensaba en sus experiencias en Dachau cuando imaginó filmar una historia del mensaje de Jesús: que los seres humanos deberían abrazarse unos a otros en lugar de matarse unos a otros a causa de sus diferencias (MOSS 2005, 270).

En el inicio y en la conclusión de la película, se da cuenta perfecta de la naturaleza divina de Jesucristo: arranca con el Prólogo del Evangelio de San Juan, subrayado para presentar al Verbo de Dios hecho carne como Vida, como Luz que irrumpe en un mundo en tinieblas; concluye con el mandato del Resucitado de ir al mundo entero a anunciar el Reino de Dios con plena confianza en la Providencia de Dios.

En el resto, la humanidad de Jesucristo (admirablemente interpretada por un inspirado Max von Sydow) es puesta en primer plano, aunque siempre con una impresionante dignidad. Stevens tiene asimilado que los horrores de la II Guerra Mundial requieren una visión siempre luminosa del Redentor, siempre dominando la situación desde el Amor y la confianza en el Padre. Después de ver en los campos de concentración al ser humano verdaderamente desfigurado, irreconocible, humillado, masacrado prefiere presentar una imagen de Cristo que no promueva inquietud ni animadversión, ni mucho menos repugnancia, sino plena confianza, atracción y hasta seducción, tanto por sus palabras como por sus obras, pues quiere invitar a reflexionar serenamente acerca de un modo de vivir que sea efectivamente capaz de sacar lo mejor del ser humano, superando la mentira, la violencia y el horror con una fuerza que viene de lo Alto.

Cinematográficamente el relato, a pesar de su extensión, es narrado con mucha viveza, aceptando el reto de que nunca decaiga el interés, que siempre entretenga al espectador. Se busca además una gran fidelidad de los paisajes: Arizona y Nevada están cerca de presentar un panorama que se identifique con Tierra Santa. La fotografía es espectacular: muchas escenas recrean pinturas clásicas que han recogido la figura de Jesús. La composición de la Última Cena como la de Leonardo da Vinci es paradigmática.

Ideológicamente Stevens quiere proponer a Jesús y su mensaje como el fundamento más consistente para un humanismo verdaderamente sólido y ecuménico. Empleó un especial énfasis para que en modo alguno el relato fuese antijudío. Jesús, su familia, sus amigos eran plenamente judíos. Particular cuidado tuvo en presentar a Jesús rezando según los modos propios de un judío piadoso. No podía ser de otra manera después de la barbarie

del genocidio nazi. Con una expresividad inequívoca, al principio de la película, en el regreso de Jesús, María (Dorothy McGuire) y José (Robert Loggia) desde Egipto, jalona el camino de vuelta de judíos crucificados, más de trescientos, víctimas de la opresión tiránica de Roma.

En su momento pudo chocar con la costumbre piadosa de no igualar ninguna cruz humana con la cruz redentora de Cristo. Con perspectiva de nuestro tiempo se comprueba que Stevens avanzó en un sentido solidario de la cruz con el sufrimiento del mundo, con todas sus víctimas. El Beato Juan Pablo II no dejó de predicar de este modo el poliédrico sentido redentor del sacrificio de Cristo.

También en el momento de la Pasión, Stevens subraya movimientos de solidaridad del pueblo judío con Jesús, frente a la carga del ejército romano, cuyos modos militares fueron dramáticamente admirados por el III Reich. Finalizada la represalia militar, sobre la imagen de un cadáver de un judío asesinado, se escucha en *off* una sorprendente alusión a las palabras de Jesús: "donde... estéis reunidos en mi nombre, allí estoy yo".

El papel disidente de Nicodemo (Joseph Schildkraut, en un papel perfectamente armónico con el desarrollado como Otto Frank) en el Sanedrín es destacado. No se hace reflejo de los testigos falsos, sino que el único que aparece es el viejo Aram (Ed Wynn, cuyo papel para nada se parece al de Mr. Dussel, en la película anterior), introduciendo un diálogo que en el Evangelio de San Juan no está dentro de los días de la pasión, pero que refleja muy bien la contraposición entre el pueblo fiel que cree en Jesús y las autoridades que tienen el corazón cerrado. También durante el juicio de Pilatos, es Satanás, *the Dark Hermit* (Donald Pleasence), quien más chilla que crucifiquen a Jesús y no son escasas las voces que piden que lo suelten.

¿Falsea el guión el relato de la Pasión? Parece que no. Los discursos pascales del apóstol Pedro en el *Libro de los Hechos de los Apóstoles* excusan al pueblo que por ignorancia entregó a Jesús, manipulado por los Jefes del Pueblo y las autoridades. Otro relato piadoso da la Pasión, *La amarga pasión de Nuestro Señor Jesucristo* de la Beata Ana Catalina Emmerick describe situaciones en las que se ven habitantes de Jerusalén que se van convirtiendo a la vista de la paciencia de Jesús durante su Pasión. Sin duda alguna, Stevens acierta al presentar la Pasión de Cristo sin rastro alguno de antisemitismo.

También el ecumenismo se reconoce con plasticidad. Cuando en la *vía dolorosa* Jesús se encuentra con un grupo de mujeres que llora, vemos rostros de cada una de las razas. Simón de Cirene es representado por una estrella afroamericana, Sidney Poitier. El pasaje que vertebra los relatos de la infan-

cia es de la Adoración de los Magos, lo que litúrgicamente se conoce como la epifanía, la manifestación de Dios a todos los pueblos.

Se trata de un ecumenismo al que se accede por la vía de lo sutil: como señalaban alguno de sus colaboradores en la edición del DVD de la MGM, George Stevens hacía visible lo invisible, lo escondido, aquello en lo que los seres humanos somos capaces de abrirnos y de unirnos en esa apertura, sin las confrontaciones propias de la lógica de la apropiación, de la exclusión o de la confrontación.

También se aprecia en el largometraje una decidida voluntad por mostrar el choque entre la predicación de Jesús y los poderes políticos y religiosos. La apelación de Cristo a confiar en Dios y amar al prójimo, se opone a los deseos de supremacía de los líderes religiosos del Sanedrín, especialmente el Sumo Sacerdote Caifás (Martin Landau) o al afán de dominio del pueblo, tanto por el rey Herodes *el Grande* (Claude Rains) como por su hijo Herodes *Antipas* (José Ferrer), como por los procuradores romanos, particularmente Poncio Pilatos (Telly Savalas). Tanto ambos reyes Herodes, como Caifás, aparecen rodeados de sombras. Son las tinieblas que no reciben a la luz.

La confrontación plantea argumentaciones plenamente vigentes. Herodes *el Grande* aparece como un ateo supersticioso. Piensa que Dios es una construcción de la imaginación del hombre, pero intenta interpretar las profecías a su favor. Muestra la terrible impiedad de todos los tiranos cuando promueve la matanza de los inocentes.

Contrapuesta a esta reacción de los poderosos es la reacción del pueblo, que siempre aparece deseando lo mejor. Cuanto más se sienten oprimidos, más rezan, más ruegan por la venida del Mesías. La espiritualidad abarca la totalidad de la vida de las personas, sin escisiones entre vida privada y vida pública.

Especial atención dedica Stevens a la figura de Juan el Bautista (Charlton Heston). Su llamada a la conversión es la preparación a la venida del Mesías. Cuando se encuentra por primera vez con Jesús, el guionista innova una expresión que marca perfectamente la lectura que se está haciendo de la figura de Cristo: "el mundo está esperando que lo despiertes". Cuando el Bautista es acusado por los soldados de Herodes *Antipas*, éste no reacciona ante sus invitaciones a la conversión o a la búsqueda de un mundo mejor, que Herodes lo identifica con un mundo sin los romanos. Ante lo que sí actúa es ante su anuncio de que va a venir un Mesías, pues ve peligrar su trono.

La detención de Juan Bautista es descrita subrayando al máximo la libertad interior y exterior del que Jesús califica como "el más grande de los nacidos

de mujer” antes de la llegada del Reino de Dios. Denuncia el adulterio de Herodes, lo que desencadena que las intrigas de la mujer que ha robado a su hermano sean las que finalmente consigan la decapitación del último profeta. Antes de ejecutarlo, Herodes manifiesta al Bautista que, sin tener simpatía con él, curiosamente no consigue odiarlo. Juan le manifiesta su convicción de que con el martirio le llega la liberación, y de que ninguno de los poderes que posee Herodes detendrá la manifestación del Mesías.

Cuando en la Pasión Jesús es llevado ante Herodes, éste le manifiesta que creía que era Juan Bautista que había resucitado, lo que sigue testimonian-do su rendida admiración por él, la contradicción con la que vivió haberlo mandado ejecutar. Stevens innova aquí una parodia espléndida del rey Antipas sobre sí mismo: habla de su dedo con capacidad de cortar cabezas como si se tratara de un juego. La tiranía del poderoso le impide a él mismo conducirse con la mínima dignidad, lo hace esclavo de su propia frivolidad, cruel y perversa.

El resto de la primera parte del largometraje está directamente centrado en la persona de Jesús. Para mostrar su humanidad, Stevens plantea cómo siendo el Hijo de Dios acepta recorrer la maduración espiritual propia de cada ser humano que se plantea qué significa buscar a Dios en su vida. Y el punto de partida de esta maduración se muestra en cómo Jesús rechazó la tentación de Satanás de llevar una vida fácil, de centrar sus aspiraciones en la fama, la seguridad o en tener cubiertas las necesidades materiales.

Este mismo aprendizaje es el que transmite a sus primeros discípulos que se van congregando en torno a él. En lugar de una vida fácil, les propone elegir una vida alimentada por el propio Cristo y su mensaje, ya que es el verdadero pan venido del Cielo. En lugar de inclinarse por el agobio de las preocupaciones cotidianas, les invita a elegir el Reino de Dios y su justicia, que ya ha llegado en Él, en Jesús, pues todo lo demás se dará por añadidura. La confianza en Dios es la verdadera revolución en las relaciones humanas: la renuncia a la venganza, a devolver mal por mal, procede de esa nueva luz con la que se miran las cosas. La privación de esa luz es el pecado, las tinieblas. La misión de los discípulos no será la de condenar a los que pecan, sino mostrarles la luz que les permitirá vivir según su dignidad de hijos de Dios.

En casa de su amigo Lázaro (Michael Tolan), a quien Stevens funde con el personaje anónimo del nuevo rico, aquél que no siguió a Jesús por apego a las riquezas, se plantea con toda claridad que la ética que propone Jesús ordena los preceptos de la ley mosaica desde el amor a Dios y el amor al prójimo, y que las riquezas no son un pecado, sino una carga, pues amenazan capturar el corazón. La dulzura de su mensaje hace exclamar a Marta, la hermana de Lázaro (Ina Balin), algo que probablemente el espectador del

siglo XX suscribiría ante tantas atrocidades vividas: "temo por él, es demasiado bueno".

La confianza en Dios permite tratar a los demás como queremos ser tratados. Stevens lo presenta con elocuencia en el relato de la vocación de Mateo (Roddy McDowell), al que presenta como hermano de Santiago el Menor (Michael Anderson Jr.), licencia narrativa sin base histórica. Dios es un Dios redentor, no un Dios vengativo. El discípulo de Jesús debe aprender a vivir así. El perdón a la mujer adúltera, a la que invita a no volver a pecar, fundamenta del mejor modo posible la tolerancia ante las miserias ajenas: "el que esté sin pecado que eche la primera piedra".

Los milagros son presentados por Stevens mostrando a Jesús alejado de cualquier impresión de exhibición de poder: en el primero de ellos, la sanación de un tullido, Uriah (Sal Mineo), insiste en que es la fe del propio Uriah la que le ha salvado, que Él no puede actuar cuando no se da la colaboración por parte del ser humano, su confianza en Dios, por pequeña y precaria que pueda ser. Y así obrará en las demás curaciones que aparecen. Sólo en la resurrección de Lázaro, Jesús aparece concentrado, poniendo todo su ser en el gesto de la resurrección de su amigo.

Cuando Juan Bautista es detenido, Jesús pasa de formar a sus discípulos a predicar abiertamente a las multitudes. Llama a los que sienten cansados y agobiados a ir a Él, que es manso y humilde corazón, cuyo yugo es llevadero y cuya carga es ligera. Se presenta como el pan de vida, que sacia la verdadera hambre del ser humano, hambre de vivir según lo que le da verdaderamente sentido. La respuesta es tan entusiasta que Jesús ha de evadirse ante los intentos de nombrarlo Rey.

Comienzan ya en este punto las denuncias a Herodes. La fascinación que experimentan sus seguidores por su predicación y sus milagros puede hacerles constituir un ejército. Stevens explica por boca del Bautista, cuando habla con Herodes: "mi alma es eterna y tú no la puedes tocar... Jesús reúne las almas como un pastor a su rebaño". La alusión al alma humana, lejos de ser un espiritualismo, es un expreso reconocimiento de que el ser humano es ciudadano de un Reino que va más allá de este mundo, un Reino de Dios que hay que aceptar como un niño, que exige seguir a Jesús y negarse a uno mismo, para descubrir la verdadera identidad a la luz de Dios.

Como núcleo de la predicación de Cristo se recogen las bienaventuranzas, las felicitaciones a los perseguidos, pobres, afligidos, mansos, hambrientos y sedientos de justicia, misericordiosos, limpios de corazón, trabajadores por la paz. Esos son los rasgos del Corazón de Cristo que irán conformando el modo de ser de los discípulos para ser paz y luz del mundo, anunciando

el advenimiento del Reino de Dios.

Las denuncias llegan también a Pilatos. Poco después le advierten igualmente que los fariseos le quieren matar. Mientras Jesús, se revela plenamente a sus discípulos a través de la confesión de Pedro (Gary Raymond), suscitada no por la carne, ni por la sangre, sino por el Padre que está en los Cielos: Jesús es el Mesías, el Hijo de Dios Vivo. Esta apertura íntima contrasta con el rechazo y el escepticismo de sus conciudadanos en su regreso a Nazaret. Jesús no puede mostrarse más que a aquéllos que confían y creen en Él.

El signo de la resurrección de Lázaro ante sus discípulos hace incontenible ya el entusiasmo (Cf. RICHIE 1970, 42). Stevens con acierto lo presenta como final de la primera parte de la película y al mismo tiempo antesala explicativa de la entrada triunfal en Jerusalén, con aclamaciones en forma de ramos y palmas. Jesús va ocupando el espacio de verdadera realeza que le corresponde, aquél que su Padre espera de Él. Expulsa a los mercaderes del Templo porque han convertido la casa de oración en una cueva de ladrones; anuncia que Dios quiere misericordia y no sacrificios, conocimiento de su voluntad y no holocaustos; proclama que no ha venido a abolir la ley sino a darle pleno cumplimiento; critica a los fariseos por enseñar lo que no están dispuestos a vivir.

Crece la tensión con Herodes y Pilatos. Stevens filma una joya: cuando Herodes y Pilatos comentan la amenaza que está suponiendo Jesús, sonríen irónicamente, con complicidad cínica, despreciando el disparate: "predica que amen a sus enemigos". Y a continuación, en la siguiente escena sigue subiendo de tono el discurso de Jesús. Ha venido a salvar al mundo, no a condenarlo; es la luz que anima a caminar mientras se tenga; la supremacía del amor, junto a la fe y a la esperanza, incorporando así Stevens un pasaje de San Pablo a los Corintios (n. 13).

Stevens tiene mucho interés en mostrar que Jesús no está solo. Como ya se ha apuntado, en su relato sí hay gestos de defensa de Jesús ante los intentos de cautivarlo, defensa plenamente basada en sus enseñanzas, pues saben poner la otra mejilla cuando les abofetean. Si, dada esas actitudes de defensa del Maestro, públicamente no se puede detener a Jesús, sólo queda el camino de que sea uno de los suyos quien lo traicione. Satán tienta a Judas Iscariote (David McCallum), quien lo entrega. Stevens insiste en mostrar que Judas traiciona a Jesús sin saber claramente por qué, sin dejar de reconocer que le sigue amando, poniendo la condición de que no le hagan daño. Cuando se escucha decirle a Caifás, "Jesús es el hombre más puro y bueno que he conocido. Hay mucha ternura en su corazón. Los ancianos lo veneran. Los niños lo adoran. Yo le amo", Stevens lo sitúa como alguien preso de la confusión propia de quien Satán lo rodea con sus tinieblas.

En el relato de la Última Cena, plantea con sobriedad el anuncio de la negación de Pedro, la traición de Judas, el testamento del mandamiento del amor, el anuncio de que empieza su glorificación. Los discípulos le desaconsejan que vaya a continuación a Getsemaní, que es peligroso. Pero la pasión de Jesús en Stevens es, como ya se ha señalado, un ejercicio pleno de libertad, de una vida que es entregada y que no es arrebatada. Su oración en el huerto termina con una clara y esperanzada determinación: "estoy listo para dejar este mundo", innovación propia del guión.

Mención especial merece el diálogo con Pilatos. Cuando pregunta a Jesús cuál es su Dios, entre los muchos que veneran los romanos, la respuesta es interpelante: "el Señor del mundo que te ama... si no lo conoces es porque no lo has buscado". Stevens insiste en mostrar que la pretensión salvífica de Jesús no deja fuera a nadie. Y las últimas palabras ante su muerte son pronunciadas con especial solemnidad por el capitán de los soldados romanos (John Wayne), aceptando esa salvación sobreabundantemente ofrecido: "truly this man was the Son of God"/ "verdaderamente este hombre era el Hijo de Dios".

El esfuerzo de Stevens en realizar esta obra fue descomunal. Tardó más de cinco años en culminar su proyecto. Enfermó. Tuvo que ser secundado por otros directores para ganar tiempo. David Lean y Jean Negulesco firmaron algunas escenas de estudio (MOSS 2005, 285). No tuvo el éxito adecuado. Pero George Stevens no dudó ni un momento que era la película que había querido hacer. Marilyn Ann Moss señala con certeza que "Stevens se había estado moviendo hacia la grandiosidad desde la guerra, pero que con este film su objeto de medida se había vuelto interior... *The Greatest Story Ever Told* es un estudio de Jesús, una contemplación que por supuesto había llegado a ser muy personal para Stevens. Su mirada era tan intensa, tan omnicomprendiva, que quizás excluyera sin pretenderlo otros ojos. Si Stevens hubiese sido más joven, se hubiese podido recuperar fácilmente del fracaso de la taquilla y hubiese vuelto. Pero *The Greatest Story Ever Told* fue la obra de su vida, producida en un tiempo de su vida en el que las historias habían llegado a ser grandes ideas y sus ideas estaban profundamente engranadas en el sentido de sí mismo." (MOSS 2005, 288). Incomprendido en un primer momento, Stevens pensó que dejaba ese legado para la posteridad. El tiempo, una vez más, le ha dado la razón.

Si Anne había aconsejado a Peter, al final de *The Diary of Anne Frank*, que tuviera alguna creencia, algo que le permitiera confiar en la bondad de Dios y del hombre, a pesar del drama que estaban viviendo, Stevens siguió con creces el encargo de Anne y presentó al mundo uno de los más bellos poemas de esperanza que nunca se hayan filmado, y que hace justicia a su título.

Por una vez, Stevens, que como McCarey o Capra, siempre daban la razón al público quedó en silencio meditativo. Quizás ya no lo entendía. Pero donde McCarey y Capra pusieron el punto final a sus obras (Cf. CAPRA 2007, 500 y ss.), Stevens se dio una última oportunidad, un epílogo. Volvió a considerar la fragilidad del corazón humano, que se distrae y confunde con bienes aparentes, como el juego o el sexo, pero que no deja de anhelar el verdadero amor. Y así surgió *The Only Game in Town* (1969) (*El único juego de la ciudad*).

5.5 EL AMOR QUE SACA DE LOS LABERINTOS: LA SOBERANÍA DEL MATRIMONIO COMO ANHELO

Después de tres largometrajes de excepcional extensión y compromiso, pero, sobre todo, después de la falta de receptividad del público hacia su gran propuesta sobre la vida de Jesucristo, George Stevens vuelve a los terrenos que le habían hecho un feliz dominador de la comedia, pero manteniendo la aspiración de seriedad, la voluntad de hacer averiguaciones sobre el corazón humano. Y lo hace poniendo en la pantalla una sencilla pieza teatral de Broadway, del mismo nombre, escrita por Frank D. Gilroy (GILROY 1967) a quien también se le encomienda el guión. Cuando lo leyó, Stevens dijo: "Bueno, es un cuento bonito. Voy a hacerlo del modo que solía hacer comedias en RKO" (MOSS 2005, 290).

En efecto, *The Only Game in Town* emparenta con facilidad el personaje protagonista femenino, Fran Walker (Elizabeth Taylor) con el de *Vivacious Lady*, Francey (Ginger Rogers): ambas son cantantes de cabaret. Pero al mismo tiempo, mientras la autoestima de Francey sobre ser una buena cantante era alta, a Fran no le gusta cantar ni bailar, pero sí comer. Paralelamente el protagonista masculino, Joe Grady (Warren Beatty, regresando a la pantalla por devoción por trabajar con Stevens, tras el descomunal éxito de *Bonnie and Clyde* en 1967), coincide con el de *Swing Time*, Lucky/ John Garnett (Fred Astaire), en su dependencia del juego de azar. Pero mientras Lucky encuentra en el azar un obstáculo para cumplir sus compromisos, Joe está esperando que sea el azar el que le permita cumplirlos.

Stevens quiere mostrarnos la permanente elocuencia de las historias que hablan del corazón humano, de lo que busca un hombre cuando descubre a la mujer que ama, y de lo propio que le acontece a la mujer. Pero quiere hacerlo con una estética que se aproxime a los nuevos tiempos, a los gustos estéticos y musicales, pero, sobre todo, a lo que acontece a los jóvenes de la sociedad del superdesarrollo. La ambientación en las Vegas —ampliado el sentido metafórico por el hecho de que se construyó un decorado *ad hoc* cerca de París, para que Elizabeth Taylor pudiera estar cerca del entonces marido suyo, Richard Burton—, se convierte en el epígono de los nuevos tiempos: hombres y mujeres atrapados por una mentalidad de

ocio, en la que sólo cuenta el dinero que viene y con la misma facilidad va, y en la que la contracción del compromiso matrimonial es escandalosamente fácil. Son los nuevos perdedores de la sociedad que se está instalando (TODD 1996, 161–162).

La escena inicial no coincide con ninguna otra de las realizadas por Stevens. Las luces de las Vegas parisino, la visión del aeropuerto desde la ventana del apartamento de Fran producen una clara sensación de soledad y nostalgia, de un mundo hecho para que cualquiera satisfaga sus caprichos si paga el precio del aislamiento y la soledad.

La escena en la que Fran y Joe se conocen es significativa: Joe toca rodeado de mesas unipersonales en las que los clientes se relacionan desde la distancia. La frialdad de la relación lleva a Joe a buscar la atención de Fran, que ha venido a cenar una pizza después de su actuación en el cabaret, en un intento —que se nos antoja enésimo por ambas partes— de superar el vacío de la soledad.

En la siguiente escena los vemos en el apartamento de Fran, bebiendo unas copas y confesándose de modo indirecto esta situación. Fran lleva cinco años en las Vegas, esperando que se solucione su relación con hombre casado. Joe, además de tocar el piano, juega a los dados con la esperanza de un golpe de suerte le permita reunir los 5000\$ que necesita para irse a Nueva York y llevar el tipo de vida que verdaderamente quiere. Las Vegas es un bien aparente, un juego de luces sin contenido que a ambos los tiene atrapados.

Hay un mensaje colateral para cinéfilos. El hobby de Fran en sus horas libres es ver cine en TV. Particularmente, el de Bogart, que le gusta por lo feo que es. Inevitablemente viene a la cabeza pensar en el *Cine Negro* y ponerlo en relación con el tópico tan extendido de que es el cine que surgió en América como espejo de la crisis de civilización, invitando a disfrutar con el escepticismo inteligente en lugar de encandilarse con mundos felices imposibles. No parece arriesgado leer aquí que Stevens, que como Capra, McCarey o Ford nunca hizo ese tipo de cine negro y siempre confió en la elocuencia de los valores morales, sitúe ese tipo de cine —con el mayor de los aprecio a su éxito y a su valor— en una distracción que no resuelve el problema, que tan sólo hace más confortable la estancia en el laberinto.

La conversación, en apariencia trivial, provoca un acercamiento real de los personajes. El sentido del humor de Joe —refugio de su escepticismo— irrita a Fran, quien vive su propia situación con mayor inseguridad. El momento crítico se da cuando Joe le plantea si se va o se queda con ella. Lo que en un primer momento es visto por Fran como una insinuación asquerosa, acaba rindiendo su voluntad: "Carry me to the bedroom, I like to be

carried"/ "Llévame a la cama, me gusta ser llevada".

Caducado ya el Código Hays de autorregulación, Stevens presenta por primera y única vez en su filmografía a dos de sus protagonistas con apariencia de estar en la cama sin ropa. Pero la escena dista de ser una inmersión en el cine erótico. Se cuenta que Richard Burton, que presenciaba la filmación, insinuó que Elizabeth estaba más lejos de lo normal de su pareja. Se trataba de una concesión a los nuevos tiempos, pero no una bendición de los mismos. La propia expresión "ser llevada", recuerda a la tradición tan repetida en las películas americanas de entrar en la casa con la novia en brazos, y que en *Vivacious Lady* ya se había realizado de un modo fallido al entrar en un camarote de tren que está ocupado ya por una pareja de esposos de edad.

Prueba de que Fran está buscando algo más que una relación furtiva es su llanto por las bromas que Joe realiza sobre la situación, trivializándola, mientras que ella la está viviendo con la esperanza de que sea única. Hasta que Joe deje el apartamento por la mañana, pequeñas riñas y reconciliaciones se siguen sucediendo, por ese doble plano de lenguaje. Finalmente, tras confesar Fran que su amante es un hombre casado, y que están esperando a que él se decida a pedir el divorcio para regularizar su situación, por lo que lleva seis meses sin encontrarse con él, ambos se reconocen lo que han disfrutado el tiempo juntos. Se divisa un horizonte de redención para sus situaciones, pero ambos lo van a tener que trabajar.

De momento quieren seguir viéndose y quedan de nuevo para esa noche en el club donde él toca el piano. Sólo ella acude y regresa furiosa a su apartamento. Él acude más tarde y tras una serie de discusiones que tienen algo de farsa graciosa y cómplice, Joe confiesa lo mucho que le debe a ella, pues le ha traído suerte, y ha conseguido 8000\$, más de lo necesario para poder comenzar una nueva vida. Ella se alegra sinceramente por él, con gesto muy convincente.

Joe invita a Fran a celebrarlo juntos y salen al centro de la ciudad. Van a su club donde toca el piano y Joe responde a la amenaza de despido de su jefe, mostrando los billetes, invitando a todos los clientes y recibiendo la correspondiente ovación. En el casino, Joe ayuda a una anciana a echar la moneda en una máquina tragaperras. La anciana gana el premio especial. Parece que el azar se ha fundido con la bondad.

Optimismo desmedido que lleva a Joe a volver a jugar, para acabar perdiendo todo lo que ha ganado. Fran, que había comenzado a temerse lo que iba a pasar, vuelve al apartamento. Joe regresa al apartamento, borracho, fracasado, avergonzado. Intenta bromear con lo aquello de lo que fácil viene, fácil se va. Fran comienza recriminándole, él mismo le pide a ella que

le insulte y ella le contesta que merece ser castigado. Entonces Joe protesta, ya que está más para insultos que para lecciones. Ante ello, Fran opta por consolarlo, por ofrecerle pasar la noche para cuidarlo con un zumo de tomate, un baño... Ahora es él quien llora. Fran le augura que pronto estará muy bien.

La conversación posterior es más confidente: se preguntan por sus padres. Fran confiesa que el suyo les abandonó, haciéndoles sufrir lo indecible a ella y a su madre. Se reconocen su miedo a comprometerse, pero deciden darse apoyo emocional mutuo y compartir el piso, mientras Joe se recupera de su descalabro económico. Establecen un pacto de convivencia no matrimonial.

En las siguientes escenas los vemos saliendo juntos a pescar en un barco, regresar en el coche por carretera, hacer las compras en el supermercado para disfrutar en la cena del enorme pescado que han conseguido. Mientras el amante de Fran, Lockwood (Charles Brashwell) ha llegado al apartamento. Joe y Fran entran en la casa desconociendo su presencia. Sobresaltada, Fran le pregunta por qué no ha llamado por teléfono, a lo que Lockwood contesta que sí lo ha hecho los últimos dos días sin obtener respuesta.

Fran opta en un primer momento, para evitar una situación violenta, por el disimulo y agradece a Joe que "la haya traído a casa", como si fuera un mero conocido. Pero una vez Joe ha abandonado el apartamento, confiesa a Lockwood que está conviviendo con él, porque se encontraba muy sola. Su amante, que parece un hombre de negocios, serio y acaudalado, que vive su conflicto emocional sin frivolidad, le contesta que no tiene por qué darle explicaciones, ya que sabe que seis meses son muchos. Con una actitud decididamente positiva, le reconoce que ha estado muy ocupado en muchas cosas, que quiere olvidar esos seis meses y le pide que se vaya con él a Inglaterra. Pero no queda ahí la cosa, sino que le enseña "su regalo": la certificación del divorcio con su mujer.

Fran queda impactada y se pregunta, por qué ahora. Pero Lockwood, una vez decidido, está ya lanzado: le muestra los billetes para Londres, París... Una auténtica luna de miel porque le está pidiendo matrimonio. Mientras fuerza a que ella empaque a toda velocidad, le regala un costosísimo anillo de diamante de pedida. Le vuelve a insistir que se lleve sólo lo esencial. Brindan con unas copas de champán que él ha preparado por los buenos años pasados y los que tienen que venir.

Hasta ese momento, Fran se deja llevar, mitad por haber sido descubierta y haber recibido una intachable generosidad y comprensión, mitad porque se está haciendo realidad su sueño de tantos años. Pero Lockwood no puede evitar preguntar lo que hace su amigo para vivir. Ella responde que es pianista. A su nueva pregunta acerca de si bueno o malo, ella contesta que es

normal ("average"), lo que él interpreta como que parece un "perdedor" y ella protesta porque no es eso lo que ha dicho.

A estas alturas de la filmografía de Stevens a nadie le puede extrañar que la alusión al "perdedor", lejos de descalificarlo, pone a Joe en situación de simpatía, en la misma proporción que a Lockwood en la correlativa de anti-patía, no sólo en el espectador, sino en el propio corazón de Fran. La prisa que le sigue metiendo, la indiferencia hacia el destino de los muebles de Fran, le intensifica la inseguridad.

Fran pide despedirse de Joe, llamarle por teléfono, lo que Lockwood concede con la magnanimidad propia del que se sabe vencedor en la lucha por la chica. Asistimos a una escena espléndida: Fran intentando hablar con Joe mientras, al otro lado de la puerta del dormitorio donde Fran tiene el teléfono, Lockwood expresa en voz alta sus sueños con ella. Sus balbuceos al hablar con Joe, su rostro de lucha interior, presagian lo que acaba ocurriendo cuando cuelga: sale y le anuncia a su amante que no se puede casar con él, que ni siquiera se puede ir con él.

Lockwood vuelve a reaccionar con ejemplar caballerosidad, con verdadero aprecio. Cuando ella le devuelve el anillo, le pide que se lo quede aunque, como resulta previsible, ella no acepta. Se despiden deseándose mutuamente que se cuiden. Lockwood se va en el mismo momento que Joe vuelve, pero no se encuentran.

A la hora de explicar lo sucedido, Fran, todavía conmovida por lo que acaba de hacer, sólo explica a Joe que Lockwood ha venido a contar que le han concedido el divorcio. Joe le felicita y comienza a empacar las cosas. Fran le emplaza a la libertad, le dice que no tiene por qué marcharse, que se vaya o se quede porque él quiera, porque tiene que tomar sus propias decisiones. Pero lo hace llorando. Él la consuela augurando que le irán bien las cosas con Lockwood.

Joe vuelve al bar y gana más de cuatrocientos dólares. Ella le busca y cuando regresan, ven unos novios alegres que acaban de salir de casarse — con la facilidad que ello se da en las Vegas—, lo que les plantea una visión que les interpela. De regreso al apartamento ella esconde el dinero que ha ganado, porque dentro de su pacto de apoyo emocional está que ella le ayude a ahorrar hasta conseguir los 5000 que necesita, por lo que hay que empezar por los 437\$. Tras un forcejeo, que incluye jugar a las cartas, buscar por escondites, o romper unas vasijas que Fran se estimaba mucho, ella le entrega decepcionada su dinero.

De regreso al casino, Joe pierde su dinero, empeña su reloj y luego, su coche. Fran hace una reserva de avión para irse a Nueva York. Vemos a Joe volver en taxi al casino y poco a poco volver a jugárselo todo, pero en este

momento ya no se nos muestra con qué resultado. Un paseo al lado de una fuente, en la que él hace un barquito con un billete y lo deja irse por la corriente, inclina a pensar hacia lo peor. Mientras ella, que ha recibido por teléfono la confirmación del vuelo, le escribe una nota, coge las maletas y sale del apartamento. En el pasillo, él, que viene de regreso, no la ve. Ella se gira, lo detecta y va a su encuentro. Entra en el apartamento y deja expectante las maletas.

Fran le pregunta si ha perdido y él da a entender que sí, volviendo a lo que fácil llega, fácil se va, y se ríe histérico. Le cuenta todo lo que ha empeñado, pero que ha recuperado el reloj, pagando 25 por lo que antes había vendido por 10\$. Cuando ve que el desespero de ella es suficiente, le cuenta la verdad: es un ganador, un gran ganador que se ha hecho con 22000\$ y que se retira.

Comienza ahora la escena final, que pone un broche de oro a la carrera de George Stevens. Aunque, por lo general Bruce Petri y con él la mayor parte de la crítica, es poco entusiasta con respecto a los valores del filme, sí reconoce que “temáticamente el film culmina de modo interesante la presentación de las relaciones varón-mujer en los films de Stevens” (PETRI 1987, 217). Si en momentos anteriores se ha señalado que el enamoramiento que funda la soberanía del matrimonio se presenta de modo apocopado, en esta ocasión nuestro director dedica largos diez minutos a los procesos psicológicos de sus protagonistas. A finales de los años sesenta, el cuestionamiento del matrimonio es ya un discurso que fluye por la intelectualidad occidental.



“Giant Stevens” (Ilustración de Max Turiel)

Joe se declara a Fran, pues en su éxito reconoce que estaba actuando por

un empuje interior que hasta entonces no conocía y era tenerla a ella por referencia. Fran reacciona con un escepticismo que enmascara su nerviosismo y su inseguridad, y le emplaza a que se vaya y vuelvan a hablar por la mañana, dada su proclividad a bromear o por si está bebido. Joe insiste en que nunca ha hablado tan en serio y que no pueden esperar porque la ama. Fran no soporta la reiteración con la que Joe dice "I love you", lo cual, por el contrario, anima a Joe.

Ella protesta que eso no era lo pactado, pero él insiste en que ya no tiene sentido ese pacto y que vayan al ayuntamiento a casarse. Ella rechaza una boda al estilo Las Vegas. Desearía algo mejor, pero continúa crecientemente nerviosa. Introduce el argumento de la identidad, que no se conocen bastante. Fran suplica: "deja de presionarme". Joe contesta rápido: "deja de expulsarme". Fran insiste en preguntar por qué no pueden seguir así, con un pacto de convivencia, sin matrimonio.

Al responder Joe hace una explícita, acalorada y entusiasta defensa de la institución matrimonial, sintetizando de modo expresiva lo que George Stevens no ha dejado de proponer como la "soberanía del matrimonio". Es también cuando se justifica el título de la película, en un párrafo que reproduce perfectamente la obra de teatro de la que trae origen (D. GILROY 1967. 67-68): "Pienso que debemos casarnos porque sentimos el uno por el otro y nos cuidamos el uno al otro más que ningunas otras dos personas que yo conozca; porque es malditamente costoso en tiempo, dinero, y energía mantener el engaño de que no hay lazos ni compromisos entre nosotros; porque para apreciar plenamente la alegría al alcance de la mano, tenemos que tener las agallas de reconocerla; porque nos ahorrará situaciones embarazosas cuando nos registremos en un hotel o cuando trasnochemos con amigos que tienen niños preguntones y finalmente, concedido que el matrimonio sea la institución más defectuosa, lastimosa y jadeante, justo ahora es el único juego en la ciudad y *vamos a jugarlo*" (Cf. PETRI 1987, 217)

Todavía con un tono resabiado, Fran dice que es muy bonito, que parece que el matrimonio lo cura todo. Pero que no es así, que es igual que la relación que están teniendo. Joe le aprieta: si es igual, ¿qué le da miedo del paso? A ella no le queda más remedio que confesarlo: tiene miedo a casarse y que él la deje, como hemos visto que pasó con su padre, y le pide que le garantice que ello no va a ocurrir. Joe le da un perfecto argumento de igualdad en el matrimonio: la misma garantía que él le puede dar a ella, es la que ella le puede dar a él.

Lllaman a la puerta. El muchacho de los periódicos lo saluda como Sr. Walker, a lo que contesta airado que es el Sr. Grady, en un acto de autoafirmación personal, de quién es y de qué es lo que quiere. Joe parece que va a

echar la toalla, pues comienza a preocuparse por la reacción de ella, y le plantea que si ella no quiere el matrimonio, él no va a ensayar otro modo de relación. En su frustración, escenifica el abandono, recogiendo los billetes, y espetando que quizás con su negativa ella le esté haciendo el mayor favor de su vida.

No es sino una última tentativa de persuasión. Se vuelve acercar a ella y cuando ella musita que "no puede", replica sereno y convencido: "si yo puedo, tú puedes. Te amo". Es la única razón posible. Es la soberanía del matrimonio. El amor del sentimiento es asumido por la razón y la voluntad y desea hacerse una obligación que garantice su permanencia. Cuando Fran le expresa que le ama, Joe se lo hace repetir hasta tres veces, cada vez más fuerte. No es difícil relacionar este gesto con las tres veces que Jesús resucitado le pregunta a san Pedro si le ama, en reparación de las tres veces que le negó en la Pasión. Si así se hace, las posibilidades de estar asistiendo a un acontecimiento de redención de corazón aumentan.

Pero tampoco los espectadores obtenemos una seguridad que no nos corresponde. La última escena es un beso con los ojos cerrados para no olvidar el momento, para poderlo volver a rememorar cuando sean mayores o cuando les haga falta. El espectador a lo mejor tampoco olvida el otro beso filmado en un primerísimo plano en *A Place in the Sun*, que tanto impacto causó en la sociedad americana de principios de los 50. Stevens, una vez más, deja la película abierta, pues salir verdaderamente del laberinto de los propios deseos, de las dependencias y caprichos por la soberanía de su compromiso matrimonial es algo que está al alcance de los protagonistas, pero expuesto a su debilidad: si el *happy-end* se confirma o no, quizás fuera tema de una nueva película. Pero George acababa de poner su punto y final.

6. BREVE CONCLUSIÓN

Este final abierto de *The Only Game in Town* muestra su sello, la marca del estilo de Stevens. Nunca tuvo un afán moralizante en sus películas, salvo por motivos estéticos. Su reacción ante la negatividad, fue buscar la belleza del bien. Su defensa de la ley natural es proponer su capacidad de humanización e invitar al test de la belleza: lo moralmente bueno se capta de modo estético e incrementa en quien lo contempla la alegría y los deseos de vivir. El espectador casi siempre se lo agradeció. Cuando se tiene la ocasión privilegiada de estudiar su obra, ese mismo agradecimiento se genera de manera espontánea.

Su respeto por el público fue extremo. Unas palabras tuyas pueden servirnos para concluir de modo adecuado: "Pienso que los distintos públicos están verdaderamente hambrientos de películas que iluminen belleza.

Siempre he creído que ellos acuden al cine para ganar en comprensión, para llenar sus espacios vacíos y para aliviar lo que es doloroso en sus propias vidas. Lo que buscan, sentados en esas oscuras salas, es primero identidad y luego una razón para vivir. Pienso que el film tiene un camino verdaderamente único no sólo para ampliar el entendimiento del espectador, sino también para proporcionarle la aspiración a una vida mejor, a una vida más buena" (Cf. SILKE en CRONIN 2004, 52). Gracias, George.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Fernando, comp., *El cine de Julián Marías. Volumen I, Escritos sobre cine (1960–1965)*, Royal Books, S.L., Barcelona, 1994.

AMERICAN FILM INSTITUTE, "George Stevens"/ 1973, en CRONIN, Paul, ed., *George Stevens: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004.

ARRANZ, David Felipe, *Nunca la olvidaré*, Notorious Ediciones, Madrid, 2009.

BALMORI, Guillermo, *La Comedia*, Notorious Ediciones, Madrid 2011. *El amor llamó dos veces*, Notorious Ediciones, 2012.

BOYLE, Hal, "George Stevens Puts Art, Business Together", en CRONIN, Paul, ed., *George Stevens: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004.

BOGDANOVICH, Peter, *El Director es la estrella*, T&B, Madrid Vol. I, 2007, Vol. II, 2008, Título original: *Who the Devil Made it?*, Alfred A. Knopf ed., Nueva York 1997. Traducción de Rocío Valero.

CAPRA, Frank, *El nombre delante del título*, T&B editores, Madrid, 2007. Título original: *The Name Above the Title*, Da Capo Press, Nueva York, 1997.

CAVELL, Stanley, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged edition*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1979. *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Paidós Ibérica, ed., Barcelona 1999. Título original: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge Massachussets, 1981. Traducción de Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán. *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Katz, Madrid 2008. Título original: *Le cinema, nous rend-il meilleurs*, Bayard, Paris 2003. Traducción de Alejandrina Falcón. *Ciudades de palabras. Cartas pedagógicas sobre un registro de la vida moral*, Pre-Textos, Madrid, 2007. Título original: *Cities of words. Pedagogical letters on a register of the moral life*, The Belknap

Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2004. Traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra. *Más allá de las lágrimas*, Machadolibros, Boadilla del Monte, Madrid, 2009. Título original: *Contesting Tears*, University of Chicago, 1996. Traducción de David Pérez Chico.

COUNTRYMAN, Edward; VON HEUSSEN-COUNTRYMAN, Evonne, *Shane*, British Film Institute, London, 1999.

CRESPO, Pedro, *Un lugar en el Sol*, Notorious Ediciones, Madrid, 2009.

CRONIN, Paul, ed., *George Stevens: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004.

CROWE, Cameron, *Conversaciones con Billy Wilder*, Alianza Editorial, Madrid, 2009. Título original: *Conversations with Wilder*, Alfred A Knopf ed., Nueva York, 1999.

CUETO, Roberto, "GUNGA DIN: Rudyard Kipling en el templo maldito", en VV.AA., *Gunga Din. Una película de George Stevens*, Versus Entertainment, Madrid, 2009.

DUMONT, Hervé, *Frank Borzage. Sarastro en Hollywood*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Filmoteca Española, San Sebastián-Madrid 2001. Edición en castellano y traducción parcial al inglés.

ECHART, Pablo, *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*, Cátedra, Madrid 2005.

EYMAN, Scott, *Ernst Lubitsch: Risas en el Paraíso*, Plot Ediciones, Madrid, 1999. Título original: *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*, Simon & Schuster, New York, 1993. Traducción de Marta Heras. *John Ford. Print the Legend*, T&B edit., Madrid 2006. Título original: *Print the Legend: The Life and Times of John Ford*, Simon & Schuster, ed., Nueva York, 1999. Traducción de Mónica Rubio.

FISHER, Mary Ann, "A Dollar and Cents Conjecture"/ 1963, en CRONIN, Paul, ed., *George Stevens: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004.

FRANK, Ana, *Diario*, Random House Mondadori, 1993, 2010. Título original: *Het Achterhuis*, Anne Frank-fond, Basilea, 1947, 1993. Traducción: Diego J. Puls.

GALLAGHER, Tag, *John Ford. El hombre y su cine*, Ediciones Akal, Madrid 2009. Título original: *John Ford. The Man and His Films*, University of California Press, 1998. Traducción de Francisco López Martín y Juan Gorostidi Munguía.

GEHRING, Wes D., *Leo McCarey and The Comic Anti-Hero in American Film*, Arno Press, New York, 1980. *Screwball Comedy. A Genre of Madcap Romance*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1986. *Romantic v.s. Screwball Comedy. Charting the difference*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland, 2002. *Leo McCarey. From Marx to McCarthy*, Lanham, Maryland, Toronto, Oxford, 2005.

GILROY, Frank D., *The Only Game in Town. A Play in Two Acts*, Samuel French, Inc., New York, 1967, 1975.

HARVEY, James, *Romantic Comedy in Hollywood. From Lubitsch to Sturges*, Da Capo Press edition, New York, 1998.

HIFT, Fred, "Diary of Anne Frank on Movie Set"/ 1959 en CRONIN, Paul, ed., *George Stevens: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004.

HUGHES, Robert, "Getting the Belly Laugh"/ 1967, en CRONIN, Paul, ed., *George Stevens: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004.

HYAMS, Joe, "Making *Shane*"/ 1953, en CRONIN, Paul, ed., *George Stevens: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004.

KIRSCHNER, William, "Conversation with George Stevens"/ 1963 en CRONIN, Paul, ed., *George Stevens: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004.

LANUZA, Ana, *El hombre intranquilo. Mujer y modernidad en el cine clásico*, Ed. Encuentro, Madrid, 2011.

LEWIS, Clive Staples, *La abolición del hombre*, Encuentro, Madrid, 1994. Título original: *The abolition of man*, New York, Collier Books, 1986.

MALTIN, Leonard, "George Stevens"/ 1970, en CRONIN, Paul, ed., *George Stevens: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004.

MARÍAS, Julián, "La sencillez. The More the Merrier", en ALONSO, Fernando, comp., *El cine de Julián Marías. Volumen I, Escritos sobre cine (1960-1965)*, Royal Books, S.L., Barcelona, 1994, págs. 116-118. "Un poema del Oeste. Raíces profundas", en ALONSO, Fernando, comp., *El cine de Julián Marías. Volumen I, Escritos sobre cine (1960-1965)*, Royal Books, S.L., Barcelona, 1994, págs. 175-178.

MARÍAS, Miguel, *Leo McCarey. Sonrisas y lágrimas*, Nickel Odeon Dos, Madrid, 1999.

McBRIDE, Joseph, *Tras la pista de John Ford [Searching for John Ford: a Life]*, T&B editores, Madrid 2004. Título original: *Searching for John Ford: a Life*, St. Martin Press, New York, 2001. Traducción de Josep Escarré.

- McGILLIGAN, Patrick; McBRIDE, Joseph, "A Piece of the Rock: Interview with George Stevens", en CRONIN, Paul, ed., *George Stevens: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004.
- MOSS, Marilyn Ann, *Giant. George Stevens, a Life on Film*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2005.
- PALOMO, Miguel Ángel, *Raíces Profundas*, Notorious Ediciones, Madrid, 2009.
- PETRI, Bruce, *A theory of American Film. The Films and Techniques of George Stevens*, Garland Publishing, New York & London, 1987. "Interview with George Stevens"/ 1973, en CRONIN, Paul, ed., *George Stevens: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004.
- PONS, Joan, "Tres visiones de una aventura", en VV.AA., *Gunga Din. Una película de George Stevens*, Versus Entertainment, Madrid, 2009.
- Q and A, "Screen and Radio quickly"/ 1939, en CRONIN, Paul, ed. *George Stevens: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004.
- RICHE, Donald, *George Stevens, An American Romantic*, The Museum of Modern Art, New York, 1970.
- RODRÍGUEZ, Hilario J., *Sueños de juventud*, Notorious Ediciones, Madrid 2009.
- SIKOV, Edward K, *Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies*, Crown Publishers, New York, 1989.
- SILKE, James, "Stevens Talks About Movies"/ 1964, en CRONIN, Paul, ed., *George Stevens: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004.
- SOANES, Wood, "Flair for Make-Believe Runs in Line", en CRONIN, Paul, ed., *George Stevens: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2004.
- TODD, John A., Jr., *The Films, Life and Times of George Stevens*, Tesis inédita, Boston University, Boston 1996.
- TOMÁS DE AQUINO, *Suma de Teología*, B.A.C., Madrid, 1995.
- TORRE, José María, en "Gunga Din" (Gunga Din, 1939) en VV.AA., *Gunga Din. Una película de George Stevens*, Versus Entertainment, Madrid, 2009.
- TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 2008. Título original: *Le Cinema selon Hitchcock*, Éditions Roberts Laffont, París, 1966, Éditions Ramsay 1983. Traducción de Miguel Rubio, Jos Oliver y Ricardo Artola.

VV.AA., *Gunga Din. Una película de George Stevens*, Versus Entertainment, Madrid, 2009.

VIDOR, King, *Un árbol es un árbol. Un autobiografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003. Título original: *A Tree is a Tree*, Samuel Franch Trade ed., Hollywood, 1981. Traducción de Francisco López Martín.